الصّورة الفنيّة في شعر

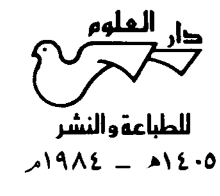
زهير بن أبي سُلمى

الدّكتور عبد القادر الرّباعي

أستاذ مُشارك بجامعة اليرموك

إربد - الأردن

ساعدت جامعة اليرموك على نشره



للطباعة والنشر

١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م

ص. ب. ١٠٥٠ ــ هاتف ٤٧٧٧١٢١ ــ ٤٧٧١٩٥٢
الرياض ــ المملكة العربية السعودية

الطبعة الأولى
١٤٠٥هـ = ١٩٨٤م

الصّورَة الفَنيَّة في شِعـر

زهَـير بْن أبيُ سُـلْمى

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــداء:

ـ ١ ـ

في يوم عابق برائحة الندى، امتدت يد تزرع في أرض الخير حبة.
نشأت الحبةُ زرعةً خضراء تحوطها اليد الزارعة بالعناية والمحبة.
كم سقتها، كم نظفتها، كم ضاحكتها.

* * *

واستوت الزرعة سنبلةً ملأى بالحَّبِّ وبالحُبِّ معاً.
كم انتظرت موسم الحصاد.
كم ابتسمت للزمن العنيد كي يأتيها سريعاً بموسم الحصاد
كم حلمت برؤية الفرحة تهز تلك اليد يوم تصير هي حباً منداحاً في راحتيها.

ـ ٢ ـ

وحان يوم اللقاء
انتصبت السنبلة فارعةً يزَيِنُها تاج ذهبيّ مجدول.
لقد كانت تنتظر عناق اليد بصبر نافذ مهدور
رفعت رأسها إلى السماء تطلب من بارئها أن يصيِّر حرارة الشمس في ذلك اليوم برداً وسلاماً.

* * *

وتهيأت اليد العارية للعناق
لكن... آه من لكن...
لكن قوتها انهارت فجأة فتهاوت...
وسقط المنجل البائس منعفراً بالتراب
امتدت قبل أن تطويها الغيبوبة الأبدية إلى السنبلة المذهولة،
أمالتها إلى صدرها برفق وصعّدت أنفاسها الأخيرة براحة واستسلام.

ـ ٣ ـ

أبي...
أبي، هذه حبة من سنبلتك المفجوعة برحيلك، أهديها إلى روحك الطاهرة الساكنة في أكرم جوار.

المحتوى

المقدمة

كان من الطبيعي بعد أن درست الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ووقفت على عالمها المترامي الأبعاد[1]، أن أعود إلى جذوب هذه الصورة لأقف على بواكيرها في الشعر الجاهلي. وكان من الطبيعي أيضاً أن أبدأ بزهير بن أبي سُلمى، فهو الشاعر الذي اهتم أكثر من سواه ـ كما قيل ـ بتحكيك شعره وإحكام بنائه، لذلك كان أقرب من غيره إلى أبي تمام فنّاً.

هذا ولما كان مقبولاً من أذواق الناس في زمنه، ومفضلاً عندهم على كثير من معاصريه رأيت في شعره إمكانية لتمثيل الفن الجاهلي وخاصة الصورة الشعرية منه.

ومن أجل هذا كله اخترت زهيراً من بين شعراء العصر الجاهلي لأطبق عليه منهجي في دراسة الصورة الفنية التي أشغل بها منذ أحد عشر عاماً. وهكذا ولد هذا الكتاب الذي استغرق إعداده ست سنوات ونيف، كنت فيها أشغل بغيره أحياناً لكنني كنت حريصاً أن لا تطول غيبتي عنه.

جاء الكتاب في أربعة فصول وملحق.

أما الفصل الأول فخصصته لدراسة شخصية زهير: الإنسان، والشاعر، ولما رأيت هاتين الصفتين تلتقيان فيه على سمة واحدة هي السمو أسميته بشاعر

(١) أنظر كتاب «الصورة الفنية في شعر أبي تمام» نشر جامعة اليرموك، إربد الأردن ١٩٨٠.

السمو في هذا الفصل. وقد اعتمدت في هذا الفصل على مصادر دراسته في التراث أكثر من اعتمادي على الدراسات الحديثة على الرغم من اطلاعي عليها، ذلك لأنني لم أجد أنها ابتعدت في فهمه عن فهم الأسلاف له.

أما الفصل الثاني فجعلته لدراسة مصدر الصورة عنده، وقد تمثل هذا المصدر في مجالات الحياة الجاهلية المختلفة التي حصرتها بخمسة مجالات هي:

١ ـ الإنسان.
٢ ـ الحياة اليومية.
٣ ـ الطبيعة.
٤ ـ الحيوان.
٥ ـ الثقافة.

وقد حاولت في هذا الفصل توزيع صور الشاعر على هذه المجالات مع التركيز الخاص على الاختلاف في اهتمامات الشاعر نحوها بشكل عام، ونحو أشيائها الداخلية بشكل خاص.

أما الفصل الثالث، فكان حول «رؤيا» الشاعر التي التحمت بأشيائه ومعارفه، وعبرت عن نفسها من خلال ذلك كله.

لقد حصرت مناقشاتي هنا في خمسة محاور هي:

١ ـ المرأة والقبيلة.
٢ ـ التوحد والاغتراب.
٣ ـ التحول والثبات.
٤ ـ الحياة والموت.
٥ ـ المكان والزمان.

وذلك اعتقاداً مني بأن أفكاره الداخلية يمكن أن تتجمع رموزها حول هذه المحاور الخمسة.

أما الفصل الرابع فأفردته «للتشكيل» الذي يتم ــ عادة ــ في الـداخل، ثم يظهر إلى السطح ممثلاً بشكل صوري خاص. وقد عالجت مسائل هذا الفصل من خلال ثلاثة ألوان للتشكيل متدرجاً فيها من البساطة إلى التعقيد. وهذه الألوان الثلاثة هي:

١ ــ المظهر الحسي.
٢ ــ الوسيلة البلاغية.
٣ ــ الترابط في الصورة: مفردة، وعضوية.

لقد اهتممت هنا بتلمس الفروق التي نجدها بين الصور في كل لون تشكيلي: كالفروق بين الصور البصرية والشمية والذوقية والسمعية واللمسية في اللون الأول، وبين الكناية والتشبيه والاستعارة والرمز في اللون الثاني، وبين التوافق والاختلاف والتضاد في اللون الثالث.

وفي دراستي للترابط حاولت أن أحلل بالإضافة إلى نظام البناء المكاني فيه، نظام البناء الزماني الذي تحدثه الأصوات المتعاقبة في تراكيب الصور حتى يشكل نغمات مختلفة تبدأ بالكلمة وتنتهي بالبناء الكلي أو القصيدة بأكملها. وحاولت هنا أن أتبين مدى الترابط الذي يجمع على المعنى الأعمق للقصيدة بين الصورة والإيقاع من خلال تحليل خاص لنص شعري متكامل الأجـزاء. وختمت الكتاب بوضع معجم أسميته:

«معجم الاستخدام اللغوي للصورة عند زهير»

لقد تعمدت أن أجعله معجمًا للاستخدام اللغوي لا للألفاظ اللغوية وذلك لأن دلالة الكلمة الشعرية تتحدد عادة بسياقها.

انتهجت لهذا المعجم نظاماً خاصاً وضحت خطواته ومعالمه الأساسية في المقدمة التي وضعتها بين يدي المعجم.

ولما كنت أشعر أن لكل فصل شخصيته المستقلة المميزة له في إطار وحدة الكتاب الجامعة فضلت أن ألحق مصادر كل فصل به مباشرة على أن أسردها في نهاية الكتاب.

أخيراً، أدعو الله جلت قدرته أن يهبني العون، وأن يلهمني السداد فهو نعم المولى ونعم النصير.

عبد القادر أحمد الرّباعي

إربد ــ الأردن، ١٩٨٤.

الفصل الأول:

زهير بن أبي سلمى: شاعر السمو(*)

تمهيد:

ما زال الشعر الجاهلي يشغل الدارسين والمهتمين بالفن عموما، وذلك لما له من تميز في الاشراق والبساطة مع العمق والشمول. وهو ككل فن بدائي ممتاز يشكل، بجدار، الأصول الأولى للفن الشعري العربي الأصيل كله.

أما أَعلامُه فيُنْظَر إليهم على أنهم الفلاسفة الأول الذين ابتكروا المعاني وشقّقوها بقدرتهم الذهنية، وبإخلاصهم في الوصول إلى حلول مقنعة لمسألة الإنسان والوجود.

وزهير واحد من أعلام الشعر الجاهلي، بل هو واحد من المبرّزين فيه، فهو لهذا يستحق اهتماماً مستمراً ودراسة متجددة، لأن مثل هذه الدراسة وذلك الاهتمام قادران على اكتشاف عناصر جديدة تضاف إلى تراث هذا الشاعر الخالد.

سأتعرض لزهير في الصفحات التاليات من زاويتين: أدرس في أولاهما زهيراً الإنسان: أصوله وفروعه، ثم سماته الخلقية والمسلكية، على أساس أن لهذا دوراً كبيراً في تشكيل فكره والاهتمامات الشعرية عنده؛ كما أدرس في ثانيتهما زهيراً الشاعر، بهدف الوقوف على قدراته الفنية التي جعلته شاعراً متميزاً في خصائصه ومذهبه.

(*) نشر هذا الفصل في مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد المزدوج (٧ ــ ٨) عام ١٩٨٠.

(١)

هو زهير بن أبي سُلمى (بضم السين)[١]. واسم أبي سلمى ـ والده ـ ربيعة بن رياح بن قرة بن الحارث، من بني مزينة[٢]. وأكد كعب بن زهير نسبه في مزينة بقوله[٣]:

هُمُ الأَصلُ مني حيثُ كنتُ وإنني من المُـزَنِيِّين المصفَّين بـالكَـرَمْ

ومزينة إحدى قبائل مضر، فهي منسوبة ـ كما يقول ابن الكلبي ـ إلى مزينة بنت كلب بن وبرة بن ثعلب بن حلوان بن عمران بن الحاف بن قضاعة، التي كانت عند عمرو بن أد بن طابخة بن إلياس بن مضر بن نزار من معدّ بن عدنان؛ ولم تلد مزينة لعمرو غير عثمان وأوس، وهذا الأخير هو الجد الأصل لزهير[٤].

وذكر عن طريق آخر أن مزينة هي أم عمرو بن أد، وليس زوجته[٥].

أما ابن سلام فيجعل مزينة واحداً من أجداد ربيعة والد زهير[٦].

وعلى كل حال فزهير مزني النسب، لكنه ولد في بني عبد الله بن غطفان، لأن والده كان مع أهل بيته في هؤلاء القوم حتى عرف بهم ونسب إليهم.

وقد ذهب بعض الباحثين واهماً إلى أنه منهم[٧]. وكان بعض أهل العلم من غطفان يدعون أنه منهم، ويشككون في صحة ادعاء كعب السابق في أنه من مزينة[٨].

---

(١) البغدادي: خزانة الأدب (ط. دار الكاتب العربي بالقاهرة ١٩٦٧) ٣٣٢/٢ وورد فيها أنه جاء في الصحاح: «ليس في العرب سُلمى (بضم السين) غيره».

(٢) الأصفهاني: الأغاني (ط. دار الكتب المصرية) ٢٨٨/١٠.

(٣) السكري: شرح ديوان كعب بن زهير ط. دار الكتب المصرية، ص ٦٧.

(٤) ثعلب: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. ط. دار الكتب المصرية، ص ٣٣٠.

(٥) الأغاني: ٢٨٨/١٠.

(٦) الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ط. دار المعارف. د. ت، ص ٤٣.

(٧) ابن قتيبة: الشعر والشعراء. ط. دار المعارف ١٩٦٧، ٨٦/١ وما بعدها.

(٨) طبقات فحول الشعراء، ص ٩٢. وورد على لسان ثعلب في شرح ديوان زهير ص ٨٦ ان بني عبد الله بن غطفان يقولون، هو منا إلا أنه يكذب ادعاءهم ويعده باطلا.

أما انضمام أبي سلمى، والد زهير، إلى بني غطفان وبقاؤه فيهم، فسببه ـ كما تقول أكثر الروايات[1] ـ أن أبا سلمى هذا كان قد خرج مع خاله أسعد بن الغدير، وابن خاله كعب، وبعض من بني مرة للإغارة على طيء، فأصابوا نعمًا كثيراً وأموالاً؛ فرجعوا حتى انتهوا إلى أرضهم، أرض بني مرة، فطلب أبو سلمى من خاله وابنه أن يفردا له سهمًا من الغنيمة، فأبيا عليه ومنعاه حقه، فكفّ عنهما حتى إذا كان الليل أكره أمه على الارتحال معه من أرضهم، وقد قال في ذلك:

لَتَغْدُوَنْ إبِلٌ مُخَيَّسَةٌ	من عند سعدٍ وابنه كعْبِ
الآكليْن صريحَ قومِهما	أكلَ الحُبارى بُرْعُمَ الرُّطْبِ[2]

واتجه إلى قبيلته مزينة فلبث فيهم حينا، ثم أقبل بمزينة مغيرا على أخواله من بني غطفان. ولما ابتعد المزنيون عن ديارهم وأشرفوا على ديار غطفان، تطايروا عنه راجعين، وتركوه وحيداً. فقال معتبراً:

من يشتري فرساً لخيرٍ غزْوُها	وأبتْ عشيرةُ ربِّها أن تُسْهِلا

ثم أقبل حين رأى ذلك من مزينة حتى دخل في أخواله من بني مُرَة، وفي بني عبد الله بن غطفان منهم، وقد كان هؤلاء يسكنون (الحاجر) في نجد[3] .

فعلى هذا يكون الغطفانيون أخوالاً لوالد زهير، وليسوا أصولاً له كما زعم بعض الباحثين.

أما أم زهير فكل ما نعرف عنها أنها من غطفان، من بني مُرّة بن سعد بن

---

(١) الأغاني ١٠/٢٩١.

(٢) الحباري: طائر يقع على الذكر والأنثى، ويضرب به المثل في البلاهة والحمق فيقال (أبله من الحباري).

(٣) الأغاني: ١٠/٣٠٩. وشوقي ضيف: العصر الجاهلي ط. دار المعارف، الطبعة السابعة، ص ٣٠٠.

ذبيان [1] ، وأنها أخت أو ابنة أخ للشاعر الجاهلي الكبير بشامة بن الغدير. وكان زهيراً يعجب بشعره ويدعو بالخال[2] .

وذكر حمّاد أن بشامة هذا كان أشعر غطفان في زمانه، وكان رجلاً مقعداً حازم الرأي كثير المال. ولم يكن له ولد؛ جمع ثروته من حزم رأيه، إذ كانت غطفان إذا أرادوا الغزو أتوه فأمّروه واستشاروه وصدروا عن رأيه، فإذا انصرفوا قسموا له مثلما يقسمون لأفضلهم، فلما حضره الموت جعل يقسم ماله في أهل بيته وبين أخوته، فأتاه زهير فقال: يا خالاه، لو قسمت لي من مالك؟ قال: قد والله يا ابن أخت قسمت لك أفضل من ذلك وأجزله. قال: ما هو؟ قال: شعري ورثتنيه. فمن أين جئت بهذا الشعر؟ لعلك ترى أنك جئت به من مزينة، وقد علمت العرب أن حصاتها وعين مائها في الشعر هذا الحي من غطفان[3] . والحدث في هذه الرواية ــ إنْ كان صحيحاً ــ يدلّ على تأثير بشامة في زهير، وعلى أن زهيراً كان شاعراً معجباً به، مما دعا بشامة إلى الاعتزاز بأنه امتداده الفني.

ويظهر أن والدة زهير تزوجت بعد وفاة أبيه؛ فقد ورد في الأخبار أن أوس بن حجر كان فحل مضر في الشعر، حتى نشأ النابغة وزهير فأخملاه، وكان زهير راويته. وكان أوس زوج أم زهير[4] .

لم يترك زهير الحاجر في نجد، أرض أخواله بعد موت والده، بل ظل فيها هو وأهل بيته الذين لا نعرف منهم سوى أخيه، وكان يدعى أوسا، وهو

---

(١) وكان أبو سلمى تزوج إلى رجل من بني سهم بن مرة، أو فهر بن مرة، يقال له الغدير. انظر شرح ديوان زهير، ص ٥٥ والأغاني ١٠/ ٣٩٠.

(٢) جاء في شرح ديوان زهير، ص ٣٢٥ أن بشامة عم لأم زهير، لكن صاحب الأغاني يذكر في ج ١٠/ ٣١٢ أنه خال زهير. أما ابن سلام فقد نص في طبقات فحول الشعراء، ص ٥٦٤ على أن زهيراً ابن أخته.

(٣) الأغاني ١٠/ ٣١٢، وشرح ديوان زهير ٣٢٥.

(٤) طبقات فحول الشعراء، ص ٨١.

أخوه من أمه الغطفانية[١] . وأخته الخنساء التي عاشت إلى ما بعد موته، حيث نظمت فيه مرثية حزينة معبرة[٢] .

أما زهير فقد تزوج إلى أخواله؛ تزوج كبشة بنت عمار بن عدي بن سحيم، أحد بني عبد الله بن غطفان، فهي أم ولده[٣] ؛ ويبدو أنها كانت الزوجة الثانية بعد (أم أوفى) زوجته الأولى التي أحبّها كثيراً ويظن أن الذي دفعه إلى زواج كبشة هو أن أم أوفى ولدت له ومات أولادها جميعاً[٥].

لم يرح هذا الزواج أمّ أوفى فدبّت فيها الغيرة وآذت زهيراً كثيراً، مما اضطره إلى طلاقها وهو كاره، ثم ندم على ذلك وقال[٦] :

لَعَمْرُكَ والخطوبُ مُغَيِّراتٌ ... وفي طول المعاشَرةِ التَّقالي
لقد باليتُ مظْعَن أمِّ أوفى ... ولكنْ أمُّ أوفى ما تُبالي

ومن الطبيعي أن يؤثر استمرار هذا الحب لأم أوفى على علاقته بكبشة، زوجته الجديدة. لقد واجهته باحساس المرأة: برمت كثيراً بفتور مشاعره نحوها فعاتبته عتاباً مرّاً، ذكرته فيه بواجب الزوج تجاه امرأته التي تخلص لبيتها وتقوم بواجبها، أماً وزوجة؛ وهذا واضح في أبياته التالية[٧] :

وقالت أمُّ كعب لا تَزُرْنا ... فلا واللّهِ ما لَكَ من مَزارِ
رأيتُك عِبْتَني وصددْتَ عَنِّي ... فكيفَ رأيتَ عِرْضي واصْطِباري
فلم أُفْسِدْ بينك ولم أُقَرِّبْ ... إليْكَ من الملمّاتِ الكِبارِ

---

(١) شرح ديوان زهير، ص ٥٥.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٦٦.
(٣) المصدر نفسه ٣٢٦، ٣٣٥.
(٤) الأغاني ١٠/٣١٣ والخبر منقول عن ابن الاعرابي.
(٥) شرح ديوان زهير، ص ٣٤٢.
(٦) شرح ديوان زهير، ص ٣٣٥.

ويدافع عن نفسه بجواب مقتضب حمله بيته:

أقيـمي أمَّ كعب واستقرِّي فإنَّك ما نُزَلْتِ بها بِداري

لقد أكد لها أن الذي يحكم معاملته لها هو شعور الزوج الذي يستشعر مسؤوليته بضرورة العمل على توفير الأمان لزوجته ما دامت في داره تقوم بمهامها جيداً. أما مسألة الحب فليس لها أن تكلفه بها، ذلك لأن الحب لا يُفرض على الإنسان فرضاً. ولعل موقف زهير هذا يعكس لنا مفهوم الناس في عصره للزواج والحب على حد سواء؛ فليس الزواج لتحقيق عاطفة الحب دائمًا، وإنما الزواج في كثير من حالاته للانجاب والعناية بشؤون الحياة العائلية والمنزلية فحسب.

وعلى أية حال فقد أنجبت له كبشة هذه ثلاثة أبناء ذكوراً، هم: كعب وبجير وسالم[1]، أما سالم فمات في حادث شؤم ينقله الرواة على النحو التالي: كان سالم هذا جميل الوجه حسن الشعر، فأهدى إليه رجل بُردين، فلبسهما وركب فرساً خياراً، فمرّ بامرأة من العرب في مكان ماء يقال له النَّتاءة، فقالت: ما رأيت كاليوم قط رجلا ولا بردين ولا فرساً أحسن مما أرى، فلما مضى قليلاً حتى عثر به الفرس، فاندقت عنقه، وانشقّ برداه، وكُسرت عنق فرسه؛ فقال زهير يرثيه ويشير إلى الحادثة:

رأتْ رجلاً لاقى من العيشِ غبطةً وأخطأه فيها الأمورُ العظائِمُ
وشبَّ له فيها بَنُون وتوبِعَتْ سلامةُ أعوامٍ له وغنائِمَ
وعندي من الأيام ما ليس عنده فقلتُ لها مَهْلاً فإنَّكِ حالمُ
لعلكِ يوماً أن تُراعي بفاجعٍ كما راعني يوم النَّتاءة سالمُ[2]

---

(۱) العباسي: معاهد التنصيص (المطبعة البهية ١٣١٦هـ)، ٢/١٠٠.

(٢) الأغاني: ٣١٣/١٠ وما بعدها ثم شرح ديوان زهير، ص ٣٤١.

إن في الأبيات تذكيراً بأن السرور لا يدوم، وبأن على الإنسان دائماً أن يتهيأ لاستقبال الفواجع لأن الدنيا في تقلب مستمر. ونحن على أية حال لا ندري مدى الصدق في قصة مقتل سالم، لكن الثابت لدينا أن زهيراً فجع بابنه هذا فجيعة عظمى، جعلته يقف في الأبيات السابقة عند حالين متناقضين: حالِ من مَدّت له الدنيا حبل السلامة والغنى، وحال من بَلَته بالمصائب وفجعته بأبنائه، فالشعور بالأسى العميق كان حتماً وراء إبراز تناقض الدنيا السحيق.

أما ولداه كعب وبجير فلحقا الإسلام وأسلما، أسلم بجير أولاً وتمنّع كعب، بل قال أبياتاً يؤنب فيها بجيراً على إسلامه، ويعرّض بالإسلام والرسول. قال(١) :

ألا أبلِغَن عنّي بُجَيْراً رسالةً	فهلْ لكَ فيما قلتُ بالخَيْفِ هلْ لكا
سُقِيتَ بكأسٍ عند آل محمدٍ	فَأَنْهَلَكَ المأمونُ منها وعلَّكا
وخالفتَ أسبابَ الهُدى وتبعْتَهُ	على أيِّ شيءٍ وَيْبَ غَيْرِكَ دلَّكا

فبلغ رسول الله شعره هذا فتوعده ونذر دمه، فكتب إليه أخوه بجير يحذره ويدعوه إلى القدوم على الرسول وإعلان التوبة والإسلام، وطمأنه بأن محمدا عليه السلام لا يقتل أحدا جاءه تائبا. ففعل ذلك كعب وقال قصيدة جليلة ألقاها بين يدي الرسول الكريم، فقبل توبته وعفا عنه، وكساه بردا أشتراه منه معاوية بعشرين ألف درهم.

هذا وتذكر بعض المصادر أن إسلام كعب بعد بثة الرسول مباشرة، وذلك تحقيقاً لوصية والده قبل وفاته، وهي تورد على هذا روايتين:

أحداهما أن زهيراً رأى في منامه وفي أواخر عمره، أن آتياً أتاه فحمله إلى السماء حتى كاد يمسكها بيده، ثم تركه فهوى إلى الأرض. فلما حضره الموت قصّ رؤياه على ولده كعب ثم قال: إني لا أشك أنه كائن من خبر السماء

---

(١) شرح ديوان كعب بن زهير، ص٣ وما بعدها و(وَيْب) كَوَيْل، تقول وَيْبك ووَيْب لك.

بعدي، فإن كان فتمسكوا به وسارعوا إليه، ثم توفي قبل المبعث بسنة؛ فلما بعث رسول الله خرج إليه ولده كعب بقصيدته (بانت سعاد) وأسلم [1] .

وثانيتهما أن زهيراً رأى في منامه أن سبباً تدلى من السماء إلى الأرض وكان الناس يمسكونه، وكلما أراد أن يمسكه تقلص عنه؛ فأوله نبي آخر الزمان، فإنه وساطة بين الله والناس، وأنّ مُدَّتُه لا تصل إلى زمن مبعثه، فأوصى بنيه أن يؤمنوا به [2] . وأعتقد أن هاتين الروايتين موضوعتان، وأن الخبر الأول المشفوع بأبيات شعرية لبجير هو أقرب إلى التصديق منهما. والذي يدفعني لهذا الاعتقاد، الافتعال الواضح للرواية فيهما من أجل التدليل على تنبؤ بعض الناس بالنبوة قبل وقوعها، ولربما استفاد واضعها من التقوى التي عرف بها زهير في الجاهلية كما سيأتي.

ومن أخبار زهير أيضاً أن كانت له ابنة اسمها (وبرة) وأنها كانت شاعرة، فعندما قال زهير:

أرادتْ جـوازاً بالـرُّسَيْسِ فصدَّهـا　　　رجالٌ قُعُودٌ في الدُّجى بالمَعَـابِلِ
كأنَّ مُدَهْدَى حَنْظَلٍ حيثُ سَوَّفَتْ　　　بـأَعْطَانِهـا من جَرِّهـا بالجَحَـافِلِ

فقال زهير من يجيز هذا؟ فقالت وبرة: يا أبتاه أنا أجيزه، وأنشدت:

جدودٌ فَلَتْ بالصَّيْفِ عنها جِحاشُها　　　فقد غَرَزَتْ أَطْبَاؤُها كالمَكَاحِلِ [3]

(٢)

ترسم لنا الأخبار وشعر الشاعر صورة جميلة لزهير؛ فهو من النفر الذين كانوا يحاسبون أنفسهم كثيراً ليقتربوا من الخير، ويبتعدوا عن الشر؛ ولهذا استقام خلقه، وباعد بينه وبين الموبقات، كالخمر والميسر والأزلام [4] .

---

(١) خزانة الأدب ٢/٣٣٥.
(٢) المصدر السابق ٢/٣٣٦.
(٣) شرح ديوان زهير، ص ٣٤٥.
(٤) جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام (دار العلم للملايين ببيروت ومكتبة النهضة ببغداد ١٩٧٦) ٤/٦٧١.

لقد تساوت نفسه وابتعدت عن تدني المجتمع الجاهلي وتساقطه في الحضيض؛ وبذلك اقترب من الايمان. وفي شعره أبيات تشير إلى أنه كان قريباً من الايمان حقاً فهو ـ مثلاً ـ يؤمن بأن هناك إلاهاً يتدبر الكون ويحاسب على الأعمال. قال [1] :

والمالُ ما خَوَّلَ الإلَـهُ فـلا بُـدَّ لَـه أنْ يَـحُـوزَهُ قَـدَرُ
والإثْمُ من شَـرِّ ما يُصَـالُ بِـهِ والـبِـرُّ كـالـغَـيْـثِ نَـبْـتُـهُ أَمِـرُ

وهو ـ كما يبدو في شعره أيضاً ـ يؤمن بالحساب والعقاب، وبأن أعمال الإنسان مرصودة ومحفوظة بكتاب مذخور [2] :

يؤخَّـرْ فيوضـعْ في كتابٍ فيُـدَّخَرُ لِيـوم حسـابٍ أو يُعَجَّـل فَيُنْقَمِ

لقد كان ذا خلق جميل، مشدود برباط الايمان دائماً، ذلك لأنه يرى أن الإنسان قادر على اكتساب خلق حميد إذا ما سعى للتعلق بالخير الذي يريده الإله أن يعم الكون والناس [3] :

عَـوَّدْتَ قـومـك، إنَّ كـلَّ مُبَـرِّزٍ مَـهْـمـا يَـعُـوِّدُ شيـمـةً يَـتَـعَـوَّدِ
حَـزْمـاً وَبِـرّاً لـلإلـهِ وشيمـةً تعْفـو على خُلُقِ المسيءِ المُفْسِدِ

وقد بلغ من إيمانه أنه خشي عقوبة الله لأنه هجا بني عُليم بن خباب بدون حق، وكان يقول: «ما خرجت في ليلة ظلماء إلاّ خفت أن يصيبني الله بعقوبة لهجائي قوماً ظلمتهم [4] ». ولقد اعتقد بعض الباحثين أنه كان خاضعاً لتأثير النصرانية، كما عده بعضهم نصرانياً؛ لكن يبدو أن الرأي الذي ذهب إليه بروكلمان صواب، فهو يعتقد بأن تأثير النصرانية كان واقعاً في الجزيرة العربية،

---

(١) شرح ديوان زهير، ص ٣١٤.
(٢) المصدر السابق، ص ١٨.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٧٧.
(٤) الأغاني ٣٠٩/١٠، وشرح ديوان زهير، ص ٥٦.

لكننا لا يجوز لهذا أن نعد زهيراً من النصارى[1]. وكان عادلاً يحب العدل، ويدعو دائماً إلى إعادة الأمور لنصاب الحق؛ ولهذا بارك عمل كل من هرم بن سنان والحارث بن عوف، اللذين تحملا ديات القتلى، وأصلحا بين الحيين المتخاصمين: عبس وذبيان، بعد حرب دامت أربعين عاماً.

يميناً لنِعْمَ السيدانِ وُجِدْتُما ... على كلِّ حالٍ مِنْ سَحيلٍ وَمُبْرَمِ
تداركْتُما عبساً وذُبْيانَ بعْدَما ... تفانَوْا ودقُّوا بينهُمْ عِطْرَ مَنْشِمِ[2]

ورأيه في تلك الديات أنها أُخِذت بغير حق؛ لأن الذي تحمَّل دفعها لا ذنب له سوى حبه أن يسود الصفاء بدل الشر:

لَعَمْرُكَ ما جَرَّتْ عليهِمْ رماحُهُم ... دَمَ ابن نَهيك أو قتيل المُثَلَّمِ
فكلًّا أراهُمْ أصبَحُوا يَعْقِلُونَهُ ... عُلالَةَ أَلْفٍ بَعْدَ أَلْفٍ مصتَّمِ
تساقُ إلى قَوْمٍ لقومٍ غرامةً ... صحيحاتِ مالٍ طالعاتٍ لِمَخْرَمِ[3]

إنه يستغل هذه الحادثة غير المنطقية لحث المجتمع على رؤية الخطأ في نظامه الاجتماعي، فلو كان العدل هو الذي يسيره لما احتاج إلى أن يقبل هذا الأمر الغريب.

إن مطلب العدالة ربما نما مع الشاعر، خاصة وأن أخواله كانوا قد ظلموا والده ظلماً دفعه إلى تصرفات حادة جدّاً، كما مرّ بنا سابقاً. إنني أعتقد أن حادثة والده اليتي كانت السبب المباشر في توطنه بأرض أخواله إلى الأبد، قد أثرت كثيراً في نفسية زهير وفكره وسلوكه، ولهذا أصبح السلام والعدالة مطلبه الأساسي في الحياة والوجود الإنساني كله.

---

(١) كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي ط. دار المعارف بمصر د. ت، ٩٥/١.

(٢) شرح ديوان زهير، ص ١٤ ومنشم امرأة تبيع العطور وقيل: من التنشيم في الشر.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٥ وما بعدها. العلالة: الزيادة هنا. مصتم: تام. المخرم: الثنية في الجبل.

ولهذا كان أليفاً جداً لمن عرفهم واختلط بهم، مهما كانت مستوياتهم الاجتماعية، وعلى أية صفة كانت علاقتهم به، والمثل الرائع الذي يستأهل التوقف هنا قصته مع راعيه (يسار): كان الحارث بن ورقاء الصيداوي، من بني أسد، أغار على بني عبد الله بن غطفان، فغنم فاستاق إبل زهير وراعيه يسارا [١] مما دفع زهيراً أن يجاهد طويلاً لاسترداد راعيه، حيث قال قصيدة يهجو بها الحارث بن ورقاء وقومه، ويهدده بغيرها إن لم يُعِدْ يسارا سالماً، ومطلع القصيدة [٢] :

تَـعَـلَّمْ أَنَّ شَـرَّ الـنـاس حَيٌّ   يُـنَـادَى فـي شِـعـارِهِـمُ يَـسَـارُ

ويبدو أن الحارث قد تأثر بأقوال زهير فعزم على إعادة يسار، لكن قومه نهوه وحالوا بينه وبين تحقيق رغبته. فبعث زهير فيهم قصيدة يهجوهم ويمدح الحارث ويشجعه، ويهيب به أن لا يستمع إليهم. ويبدو أنه نجح في ذلك كما يقول [٣] :

أبلغْ لـديـك بني الصيـداءِ كلَّهُمُ   أَنَّ يـســاراً أتــانـا غيـرَ مَغْلُولِ
ولا مُهـانٍ ولكنْ عنـد ذي كَـرَمٍ   وفي حِبَـالِ وفيٍّ العهدِ مَـأْمُـولِ

من الملاحظ في هذه القصائد أن زهيراً لم ينشد استرداد شيء من أمواله، لكنه كان شديد الحرص على أن يعود إليه (يسار) فقط؛ وهذا يدل على الألفة المتأصلة في طبع هذا الرجل، وعلى الوفاء الذي فطر عليه أيضاً. فيسار مجرد راع بسيط، لكن اختلاطه بزهير ولد في ذات الشاعر مشاعر جميلة، خاصَمَ ومالَأ بدافع منها حتى يسترد راعيه المخلص.

هذا وفضلاً عن وفائه السابق الذكر لهرم ومدحه أهله [٤] تحقيقاً لهذا الوفاء، فقد عرف عنه شدة وفائه لزوجته (أم أوفي). لقد ظل يذكرها بأحسن

---

(١) الأغاني ١٠/٣٠٧ ـ ٣٠٩.

(٢) شرح ديوان زهير، ص ٣٠٠.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٠٨.

(٤) انظر مديحة لسنان والد زهير في ديوان، ص ١٩٣، ٢٦٨، ٢٩٢، ٣١٦، ٣٤٦، ورثاءه أباه، ص ٣٣٤.

ما تذكر به أنثى بالرغم من نشوزها وانفصالها عنه؛ وقد أدى به هذا الوفاء إلى مواقف صعبة مع زوجته الجديدة، لكنه في علاقته بهذه المرأة الجديدة أثبت أيضاً أنه رجل طبع على الألفة وحسن المعشر، فحين عاتبته على استمرار تعلقه بأم أوفي ـ زوجته القديمة ـ لم ينكر ذلك، بل ذهب في صراحته إلى حد أن عرّفها موقعها منه، فهي ليست أكثر من امرأة تزوجها للانجاب، وهو معها يقوم بواجبات الزوج على أكمل وجه، كما مر.

وكان زهير متعففا، يترفع عن الماديات في علاقاته دائما؛ لقد ظهر ذلك جلياً في تعامله مع ممدوحيه، وخاصة هرما؛ فلقد أكثر من مدحه حتى حلف هرم ألاّ يمدحه زهير إلاّ عطاه، ولا يسأله إلا أعطاه، ولا يسلم عليه إلا أعطاه عبداً أو وليدة أو فرساً، فاستحيا زهير من كثرة ما كان يقبل منه، وكان إذا مر به في ملأ قال: «عموا صباحاً غير هرم، وخيركم استثنيت[1]».

وإلى جانب هذا كان زهير سيداً كثير المال: فقد أغناه هرم ثم آل إليه نصيب من مال خاله بشامة بن الغدير، كما يذكر صاحب الأغاني[2]؛ وكان كريماً يصرف ماله فيما يراه واجباً. روي أن زيد الخيل بن المهلهل الطائي تمكن من بجير فأخذه وهو لا يعرفه؛ ولما عرف أنه ابن زهير حمله على ناقته وخلّ سبيله. زهير بفرس كميت كان لكعب من كرام الخيل إلى زيد، وكان كعب غائباً فلما جاء أنكر على والده ذلك وقال: كأنك أردت أن تقوي زيدا على قتال غطفان، فقال زهير: هذه إبلي فخذ ثمن فرسك وازدد عليه، وقد عنفت كعباً زوجته فقالت: أما استحببت من أبيك في سنه وشرفه أن تردّ هبه؟

وقد أثر هذا الموقف في زيد الخيل فقال:

فلولا زهيرٌ أَنْ أُكَدِّر نِعْمَةً   لقارعت كعباً ما بقيتُ وما بَقى[3]

---

(١) معاهد التنصيص ٢/١١٠.

(٢) الأغاني ١٠/٣١٢.

(٣) أبو علي القالي: ذيل الأمالي (طبعة مصطفى اسماعيل يوسف بن دياب، الطبعة الثالثة)، ص ٥٣ وما بعدها. وشرح ديوان كعب بن زهير، ص ١٢٦ وما بعدها.

ويقال أن زهيراً مات قبل البعثة بقليل، ويحدد بعضهم وفاته فيجعلها قبل البعثة بسنة واحدة [١] ، أما بروكلمان فيقول: إن «الراجح أنه مات قبل ظهور النبي بزمن طويل [٢] » وهناك رواية تجعل وفاته بعد البعثة، وتزعم أن الرسول، عليه السلام، مرّ به وهو شيخ فقال: اللهم أعذني من شيطانه [٣] ؛ وهي رواية مشكوك فيها على أية حال، هذا وقد رثته أخته الخنساء بأبيات جيدة تقول فيها [٤] :

فـلا يغني تـوقّي المـرءِ شيئـا ... ولا عَقْـدُ التـميم ولا الغَـضَـارُ
إذا لاقـى مـنـيتـه فـأمـسـى ... يسـاق بـه وقـد حقَّ الـحِـذارُ
ولاقـاه مـن الأيـام يـومٌ ... كمـا من قبـلُ لم يَخْلُدْ قُـدارُ

وهكذا انتهت حياة شاعر عاش للخير، واتخذ من شعره أداة لنشره وتمكينه من مجتمع كَثُرَ فيه الجهل والظلم والشر.

(٣)

لزهير ديوان شعر طبع عدة طبعات [٥] ، ولعل أجودها طبعة دار الكتب التي اعتمدت على رواية ثعلب، وهي الطبعة التي اعتمدتها في دراستي هذه.

---

(١) شرح ديوان زهير، ص ٥٦ وخزانة الأدب ٢/٣٣٥.

(٢) تاريخ الأدب العربي ١/٩٥ وانظر أيضاً تاريخ الآداب العربية لنالينو، ط. دار المعارف بمصر، ص ٧٨.

(٣) معاهد التنصيص ٢/١٠٠.

(٤) السيوطي: شرح شواهد المغني (دار مكتبة الحياة ــ بيروت ١٩٦٦) ١/١٣٤، وديوان زهير، ص ٣٦٦. والغضار: كان أحدهم إذا خشي على نفسه علّق عليه خزفاً أخضر.

(٥) انظر مقدمة ديوان زهير، ص ٣٠ ــ ٤٤. وكتاب إحسان النص: زهير بن أبي سلمى... دار الفكر بدمشق ١٩٧٣، ص ١١٩ وقد عثرت على نص في خزانة الأدب ٢/٣٣٤ يشير إلى ديوان زهير وشروحه. قال البغدادي (وديوان شعر زهير كبير وعليه شرحان، وهما عندي والحمد لله والمنه، أحدهما بخط مهلهل الشهير الخطاط صاحب الخط المنسوب) ولم يذكر في مخطوطات الديوان المكتشفة ما يشير إلى هذه النسخة.

على الرغم من أن قضية الحرب والسلم أخذت القسط الأكبر من اهتمام الشاعر، فنظم فيها شعراً كثيراً مثّلته قصائده المدحية، إلاّ أنّ شعره يحوي أيضاً أغراضاً أخرى، كالرثاء والغزل والهجاء والفخر والحكمة. هذا بالإضافة إلى أن شعره يحوي عناصر مختلفة من معارف عصره ومعالمه؛ فشعره مثلا من أكثر الأشعار الجاهلية اهتماماً بالكتابة، لقد كررها أكثر من مرة وبخاصة في مقدماته الطللية، مثال ذلك قوله [1]:

لمن الديارُ غشيتُها بالفَدْفَدِ كالوحْيِ في حَجَر المسَيلِ المُخْلِدِ

وزهير في شعره يشغل بقضايا إنسانية بالغة الدقة والخطورة في مجتمع جاهلي بدائي كانت تسوده ـ إلى حد كبير ـ شريعة باغية قاسية ـ لذا احتاجت من الشاعر قدراً كبيراً من التجرد والتفكير لوضعها وضعاً مؤثراً. فالشاعر متألم جداً للأوضاع السيئة التي ينحدر إليها مجتمعه؛ وقد تمثل تألُّمه هذا بصور شعرية توحي بأن طريق الخلاص هي السير مع حس السلام الذي بدأ يتخذ جانباً إيجابياً فاعلاً، ومع كل ما من شأنه ترسيخ قيم أو مثل عليا فوق الأرض. ومن هنا التقى كلام الشاعر في دعوته الإصلاحية مع الخُلُق الإسلامي الذي جاء بعيد موته. قيل: أنشد عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، قوله في هرم:

أُثْنِي عليكَ بما علمتُ وَما أَسْلَفْتَ في النَّجَداتِ مِنْ ذِكْرَ
والسِّتْرُ دونَ الفاحِشَاتِ ولا يَلْقَاكَ دونَ الْخَيْرِ مِنْ سِتْرِ

فقال عمر: ذلك رسول الله [2]. وكلام عمر هذا هو من نوع كلامه حين سأل بعض ولد هرم أن ينشده بعض مدح زهير في أبيه، فلما أنشده ما طلب قال: إن كان ليحسن فيكم القول. قال: ونحن والله إن كنا لنحسن له العطاء، فقال: قد ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم [3].

---

(١) شرح ديوان زهير، ص ٢٦٨.
(٢) الأغاني ٣٠٤/١٠، وديوان زهير، ص ٩٥ مع اختلاف في الترتيب ورواية بعض الكلمات.
(٣) الأغاني ٣٠٤/١٠، ويقال أن عمر قال لابن زهير: (ولكن الحلل التي كساها أبوك هرماً لم يبلها الدهر). الأغاني ٣٠٥/١٠.

ومن هنا قال عبد الملك بن مروان: ما يضر من مدح بما مدح زهير آل أبي حارثة من قوله:

على مكثريهم رزقُ من يَعْتَرِيهِمُ وعِنْدَ المقلّين السّماحةُ والبَذْلُ

ألّا يملك أمور الناس[1]، (يعني الخلافة).

إن المعاني التي عاشت وقدرت هذا التقدير في العصور اللاحقة، لمعانٍ إنسانية كثيفة وإن بدت بسيطة مكشوفة، فلا عجب إذن أن تلتقي بعض معاني شعره مع بعض الآيات القرآنية الكريمة. لقد لاحظ بعضهم موضع التقاء قوله:

ومن هابَ أسبابَ المنايا يَنَلْنَهُ ولَوْ رَامَ أسبابَ السماءِ بسُلَّمِ

مع فحوى الآية الكريمة ﴿أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة[2]﴾. وألاحظ التقاء قوله:

فإن الحقَّ مقطعُه ثلاثٌ: يمينٌ أو نفارٌ أو جلاءُ
فذلكمْ مقاطِعُ كلِّ حقٍّ ثلاثٌ كلُّهن لكم شِفاءُ[3]

بالبعد الاجتماعي والانساني الذي عليه القول الإلهي: «ولكم في القصاص حياة». ولربما كان هذا وراء قول ابن قتيبة: «وكان زهير يتأله ويتعفف في شعره، ويدل شعره على إيمانه بالبعث»[4].

ويبدو أن اتجاهه الخلقي كان وراء تفضيل كثير من الناس له. لقد فُضِّل على الشعراء لأنه ـ كما قيل ـ: «كان أبعدهم من سخف، وأشدهم اجتناباً لحوشي الكلام[5]».

---

(١) المصدر نفسه ١٠/٣٠٦.

(٢) ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، دار المعارف بمصر ١٩٥٦، ص ٤٠٦، والآية في سورة النساء، ص ٧٨.

(٣) شرح ديوان زهير، ص ٧٥. والآية من البقرة، ص ١٧٩.

(٤) خزانة الأدب ٢/٣٣٣.

(٥) المرزباني: الموشح، دار نهضة مصر ١٩٦٥، ص ٩٥.

والواقع أن زهيراً كان شاعراً فذاً، فلقد فهم بخبرته وذكائه قضايا الإنسان والوجود، وعبّر عنها تعبيراً أدبياً أكسبها سمة البقاء، وهذا ما جعله قائمًا في عقول الناس على مر العصور.

وشاعريته أصيلة عريقة تمتد في جذورها وفروعها بشكل جعلها متميزة في تاريخ الشعر العربي القديم. قال ابن الأعرابي: «كان لزهير في الشعر ما لم يكن لغيره، كان أبوه شاعراً، وهو شاعر، وخاله شاعر، وأخته سلمى شاعرة، وابناه كعب وبجير شاعران، وأخته الخنساء شاعرة[1]». وقد ذكر أيضاً أن عقبة بن كعب بن زهير المعروف بالمضرب كان شاعراً، وأنه كان لعقبة هذا ابن يقال له العوام، وكان شاعراً أيضاً[2].

لقد اجتمعت لزهير عناصر وراثية في الشعر أعطته استعداداً فطرياً لقوله؛ ويبدو أنه أحسّ مثل هذا الاستعداد مبكراً، فأخذ نفسه به وعوّل على تأصيله وتهذيبه حتى غدا شاعراً مذكوراً. لقد وضعه ابن سلام في الطبقة الأولى، تالياً لامرىء القيس والنابغة[3].

أما أبو الفرج فقد ذكر أن الرواة لم يتفقوا على تفضيل أي من امرىء القيس أو النابغة عليه؛ قال: «هو أحد الثلاثة المتقدمين على سائر الشعراء، وإنما اختلف في تقديم أحد الثلاثة على صاحبيه؛ فأما الثلاثة فلا اختلاف فيهم، وهم امرؤ القيس وزهير والنابغة الذبياني[4]».

وفي التراث النقدي ما يؤيد قول أبي الفرج؛ فقد جاء في طبقات ابن سلام نفسه أن أهل النظر قالوا: «كان زهير أحصفهم شعرا... وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق[5]».

---

(١) شرح شواهد المغني ١/١٣٣ ومعاهد التنصيص ٢/١١٠.
(٢) الأغاني ١٠/٣١٤ وخزانة الأدب ٢/٣٣٣.
(٣) طبقات فحول الشعراء، ص ٩٣.
(٤) الأغاني ١٠/٢٨٨.
(٥) طبقات فحول الشعراء، ص ٥٣، والثعالبي: خاص الخاص (دار مكتبة الحياة ببيروت ١٩٦٦)، ص ٩٦.

وقد نسب صاحب خزانة الأدب إلى ثعلب تقديم زهير، كما أورد محاورة بين جرير وابنه عكرمة مؤداها: أن جريرا كان يقدّم زهير ويجعله أشعر الجاهليين [1] . وممن كان يقدّمه أيض قدامة بن موسى الجمحي، الذي كان ـ كما يقول ابن سلام ـ من أهل العلم [2] . وكان كل من عمر بن الخطاب ومعاوية يسميه بشاعر الشعراء أو أشعر الشعراء [3] . وقد زعم حماد أنه لم يدرك أحداً من أهل العلم من قريش يفضل على زهير من الناس أحداً في العشر، لكنه يقول: غير أن قريشاً قد اتفقوا على تفضيل زهير والنابغة معا [4] . وكان أبو عمرو ابن العلاء يقول: «كان أوس فحل مضر، حتى نشأ النابغة وزهير فأخملاه» [5] . وسجل بعض النقاد القدامى أحكاماً نقدية توازن بين زهير وغيره على أساس الدوافع النفسية التي اشتهروا بها، فقيل: «كان امرؤ القيس أشعر الناس إذا ركب، والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشي إذا طرب» [6] .

والنقد الحديث لا يأخذ بهذه الآراء المطلقة لأنه يدرك اختلاف الشعر والشعراء من حال إلى حال؛ فالمسألة كلها ترتبط بقضايا دقيقة في الشاعر ذاته، وفي الموضوع الذي يتناوله، والجو العام الذي يقال فيه الشعر. ولكن تظل الأقوال التي فاضلت بين زهير وغيره على أساس من الضوابط النفسية خاصة أقرب إلى الاحتمال والتقبل من تلك التي اعتمدت التعميم أسلوباً في أحكامها.

وعلى مستوى الصنعة الشعرية يصادفنا الرأي المنسوب إلى عمر بن الخطاب في تفضيل زهير، حيث قال: «كان لا يعاظل في الكلام، وكان يتجنب

---

(١) خزانة الأدب ٢/٣٣٣.

(٢) الأغاني ١٠/٢٨٩.

(٣) شرح شواهد المغني ١/١٣١.

(٤) شرح ديوان زهير، ص ٨٦، ٣٢٦.

(٥) طبقات فحول الشعراء، ص ٨١.

(٦) العسكري: كتاب الصناعتين، عيسى البابي الحلبي بالقاهرة ١٩٥٢، ص ٢٣.

وحشي الشعر، ولم يمدح أحداً إلا بما فيه[1]». لقد أعجب به لأن شعره مستوٍ، وفصيح اللفظ، وناطق بالصدق الحقيقي عن مجريات الأحداث وأوصاف الناس. إن هذا النقد ـ بالرغم من أن نظريات الشعر الحديثة قد تجاوزته بكثير ـ يظل نقداً يقدم أوليات أساسية في الحكم النقدي المعلل.

وقد لاحظ الأقدمون تأثر زهير في الصنعة بطريقة أوس بن حجر ـ وكان زهير راوية له ـ وهي قائمة على البروز الحسي، والاستقصاء للصور وتفصيلاتها[2]. وعرف عن زهير أنه صاحب مذهب التحكيك الشعري في العصر الجاهلي، إذ به عُدَّ واحداً من الذين أطلق عليهم الأصمعي «عبيد الشعر»[3]. قيل إنه كان ينظم القصيدة في ليلة أو شهر، ثم يتركها عنده عاماً كاملاً لا يذيعها في الناس إلاّ بعد أن يعاود فيها النظر مرات عديدة. ولهذا سميت قصائده بالحوليات أو المقلدات والمنقحات[4]. وحتى نحكم حكمًا مقنعاً على عمل زهير هذا، لابد لنا من الإجابة عن مسألة هامة في المعرفة النقدية: هل الشعر ابن الملكة الشعرية وحدها، أم ابن الصنعة الحاذقة فقط، أم ابنهما معاً؟

إن الإجابات العصرية لا تميل إلى فصل الصنعة عن الموهبة، وهي تعدّهما أساساً متحداً لكل فن ناجح، وبهذا يكون زهير واحدا من الذين وعوا باكراً دورهم الشعري الريادي، لذلك جاء شعره ناضجاً متقناً، ولقد لاقى قدراً كبيراً من الإعجاب في عصره وبعد عصره. إن الأساس الفني لمذهبه اهتمامه كثيراً بالصور الكثيفة التي قادت إلى خلق الترابط العضوي في القصيدة الواحدة، لأنها تشيع معاني عميقة شديدة التشابك والترابط.

---

(١) الأغاني ١٠/٢٨٩، ومعاهد التنصيص ٢/١٠٩.

(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط. دار المعارف بمصر الطبعة الرابعة، ص ٢٨، وما بعدها.

(٣) الشعر والشعراء ١/٢٣.

(٤) الجاحظ: البيان والتبيين، عبد السلام هارون ١٩٣٨، ٢/٩، ومعاهد التنصيص ٢/١١١، وخزانة الأدب ٢/٣٣٥. وابن جني: الخصائص، ط. الهلال ٩١٣، ١/٣٣٠.

إن مثل هذه المعاني تؤدي بتفاعلها وتجاوبها وتجاذبها إلى الكشف عن الرموز والايحاءات التي تؤلف الوحدة المعنوية الباطنية للقصيدة: فرصدنا لحركات النفس داخل القصيدة الواحدة يقودنا إلى الوقوف على قضايا إنسانية بعيدة بعداً جذرياً عن الموضوعات الظاهرية التي نتحدث عنها... وهذه هي القيمة المتوقعة لكل ترابط صوري كهذا الذي يشيعه زهير باتقان نادر.

بهذا تغدو الأقوال التي اتهمت معلَّقته كما اتهمت غيرها من المعلقات بالتفكك [1]، أقوالاً قاصرة، عاجزة عن الرؤية الشمولية التي تعتمد اكتشاف الحقيقة من خلال حل العقد والتداخل الشعري العجيب.

ولكن الرواة والنقاد أخذوا على زهير عدة مآخذ في شعره، تنحصر في مجالات اللغة والسرقات والفن وغاياته بشكل عام.

ومن مآخذهم اللغوية استبشاعه كلمة (حقلّد) في بيته [2]:

تَقِيٌّ نَقِيٌّ لم يُكَثِّر غنيمة ... بِنَهْكَةِ ذي القُربى ولا بِحقلَّدِ

ومنها إنكارهم عليه قوله (ركك) في بيته:

ثم استمروا وقالوا إنّ موعدَكُمْ ... ماءٌ بشرقيِّ سَلْمَى فَيْدُ أو رَكَكُ

لأنه حكى بعض الأعراب أنه قال: إنما هو «رك» [3]. ولست أرى وجهاً لهذه المآخذ. (فحقلد) كلمة عربية مستعملة، قد تكون ثقيلة على اللسان، لكنها في موضعها في البيت أدت ما أراد الشاعر؛ أما (رك) فثقلها هو الذي دفع الشاعر إلى فك إدغامها. والشاعر ــ على أية حال ــ اطمأن على وضع كل كلمة في موضعها من شعره، لذا فإن أي مأخذ لا يكون بافراد الكلمة ومحاسبته على

---

(١) الموجز في الأدب وتاريخه، ط. دار المعارف، لبنان ١٩٦٢، ١/١٨٥.

(٢) كتاب الصناعتين، ص ٣٠ والبيت في الديوان، ص ٢٣٤ والحقلّد: الضيق البخيل، والسيء الخلق.

(٣) الموشح، ص ٦١ وحكي عن بعض الأعراب أنه قال: إنما هو(ركّ) والبيت في الديوان، ص ١٦٧.

جمالها أو قبحها منعزلة، وإنما في موضعها من القصيدة، وهذا مبدأ غير الذي حوكم على أساسه زهير، كما هو واضح.

وأما في نحل الشعر فقد روي أن الأصمعي كان «يرى أن أبياتاً من قصيدة زهير الميمية (أمن أم أوفى...) ليست له، وإنما هي لصرمة بن أنس الأنصاري [1]». واتهم أيضاً بالاغارة على شعر غيره من الشعراء؛ فقد جاء على لسان أبي عبيدة قوله: كان قراد بن حنش من شعراء غطفان وكان جيد الشعر قليله، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذه وتدّعيه، منهم زهير بن أبي سُلمى ادعى المقطوعة التي مطلعها:

إنّ الـرزيَّـةَ لا رزيَّـةَ مـثـلَهـا ... ما تَبْتَغي غطفـان يومَ أَضَلَّتِ [2]

والمقطوعة في ديوان الشاعر، وقد ذكر أنها في رثاء سنان ابن أبي خارجة، مع زيادة بيت على الأبيات التي رواها أبو عبيدة وهو:

ومُـلَعَّـنٍ ذاقَ الـهـوانَ مُـدَفَّـعٍ ... راخَيْتَ عُقْـدَةَ كَبْلِهِ فـانحَلَّتِ [3]

ومع تقديم وتأخير في الأبيات، ثم مع اختلاف في رواية بعض الألفاظ والعبارات.

وهذا أمر يرتد إلى مسألة النحل والانتحال في الشعر الجاهلي. ومن الصعب أن يجزم الإنسان فيها برأي وتظلّ خاضعة للفرض والتخمين. على أن مما يضعف احتمالات كون الأبيات لقراد أن أحداً لم يقل بذلك سوى أبي عبيدة، وأن الأبيات في الديوان مزيدة ومختلفة بعض الاختلاف، ومقرونة عند زهير بمناسبة؛ ولم ترد أية إشارة من ثعلب، شارح الديوان، تشير إلى اتهامها على غير عادته.

---

(١) مصادر الشعر الجاهلي ٣٢٨ عن كتاب المعمرين، ص ٦٦. وهناك قصيدة أخرى منسوبة للأنصاري في ديوان زهير، ص ٢٨٤.

(٢) المرزباني، معجم الشعراء، عيسى البابي الحلبي ١٩٦٠، ص ٢٠٥.

(٣) شرح ديوان زهير، ص ٣٣٤.

أما في مجال السرقة الشعرية فيذكر الرواة أن زهيراً أخذ أبياتاً ممن سبقه أو عاصره من الشعراء. من ذلك ــ مثلاً ــ قول امرىء القيس [1] :

فـلْأياً بـلْأيٍ ما حملنـا غـلامنـا على ظهر محبوكٍ السـراة محنَّبِ

أخذه زهير فقال:

فـلْأياً بـلْأيٍ مـا حملنـا غـلامنـا على ظَهْر محبوكٍ ظِمـاءٍ مفاصِلُهُ

والمسألة هنا ترتبط بمفهوم السرقات الشعرية قديماً وحديثاً، لأن هذا المفهوم ليس واحداً في العصرين: فبينما قد يعد النقد القديم التأثر والتأثير في الشعر سرقة معيبة، ينظر النقد الحديث إلى المسألة على أنها طبيعية، بل ربما كانت عامل إغناء كبير في الشعر؛ لأن حصيلة هذا الفن تلاقح المشاعر والمواقف والأفكار الانسانية، وهو قد لا يفترض السرقة في الشعر أبداً، لأنه يعد الشاعر مسؤولاً عن كل حرف يستخدمه. وهو ــ على أية حال ــ لا ينظر إلى الشعر نظرات جزئية تتوقف عند التقاء شاعرين عند كلمة أو جملة، لأن الشاعر الذي يصدر عن تجربة ذاتية حية لابد أن يحدث شيئاً ما فيها يتأثره، وذلك ليحوّله إلى عالمه الخاص المفروض من المواقف الذاتية. فزهير تصرف ببيت امرىء القيس تصرفاً يبدو قليلاً، لكنه إذا قرن إلى السياق كله ونظر إليهما نظرة شاملة، أمكن أن يقال: إن التجربة الكلية المتكاملة في القصيدة هي التي فرضت مثل هـذا التصرف؛ عندها يغدو الشعر كله ملك زهير، يحاسب عليه ويحاكم به.

وأما في المجال الفني فقد أخذوا عليه إضافته (أحمر) إلى (عاد) في قوله:

فَتُنْتَجْ لكمْ غلمـانَ أشـأمَ كلهم كـأحمرِ عـادٍ ثم تُرْضِـعْ فَتُفْـطِمِ

قائلين: «إن ثمود لا يقال لها عاد، لأن الله عز وجل إنما نسب قداراً إلى ثمود» [2] كما خطأوا قوله:

---

(١) انظر هذين البيتين وغيرهما من الأبيات مجموعة في شرح ديوان زهير ص ١٥ ــ ١٧ المقدمة.

(٢) طبقات فحول الشعراء، ص ٧٣ والموشح ص ٥٦.

يخرجْن من شَرَباتٍ ماؤها طحل   على الجذوعِ يَخَفْنَ الغمَّ والغرقا

قائلين: «ظن أن الضفادع يخرجن من الماء مخافة الغرق»[1]. وهذا خلاف الواقع.

إنهم ــ كما يبدو من نقدهم لشعره هنا ــ لا يفرقون كثيراً بين الصدق الحقيقي والصدق الفني. فالشاعر ــ فنياً ــ لا يتقيد بسرد الواقع كما كان وإنما كما يمكن أن يكون من جهته؛ ومن هنا لا يعيب زهيراً أن وضع (عاد) بدلاً من (ثمود)، لأنهما في خياله ترمزان إلى معنى ذهني واحد هو الشر الرابض في الأرض؛ ومن هنا أصبحت الواحدة تعني الثانية عنده.

كما لا يعيبه أيضاً أن خالف المفهوم السائد في تفسير خروج الضفادع من الماء، لأنه وهو ينظم القصيدة التي منها البيت، أراد هذا التفسير لحاجة خاصة به. فالذي يجب أن يحاسب عليه الشاعر هو مدى ارتباط الجو الذي يستحدثه بدوافعه ومواقفه؛ إذ لا بأس حينئذ من تحوير الواقع أو استبداله بواقع جديد يخترعه خيال الشاعر وعواطفه. إن عدم وضوح هذا المفهوم في أذهان كثير من النقاد الذين درسوا زهيراً هو الذي دفعهم إلى محاكمته على أساس محاكاة الواقع، وبالمعنى الحرفي لهذه المحاكاة، فأخطأوا في أحكامهم النقدية عليه.

(٤)

هذه صورة متكاملة لزهير الإنسان وزهير الشاعر، وهي صورة تحوي مضموناً واحداً هو «السمو»: فلقد كانت أفكاره ومواقفه الاجتماعية تصدر عنه وتهدف إلى إنجازه على مستوى العصر كله؛ فبالسمو ــ كما عبر زهير في شعره مراراً ــ يعرف الإنسان موقعه من الحرب والسلام، وبه أيضاً يدرك أبعاد إيجابيته في تفاعله مع غيره ممن يؤلفون معه وحدة اسمها المجتمع المتكامل. وكان أيضاً يطبّق السمو في خلقه. فيروى أنه كان يقول: ما أنا بأشعر من

---

(١) كتاب الصناعتين، ص ٧٢.

النابغة[١] . ويروي أيضاً أنه محبوباً ومحترماً ممن عرفه[٢] . كما كانت مناهجه في الإبداع الفني تتصف بالسمو أيضاً، فإذا وعينا أن السمو الفني يعني النتيجة التي يتوصل إليها شاعر يجتهد في تعمق تجربته واتقان وسائل فنه حتى تخرج، حين تخرج، وهي صاعدة إلى قمم الإبداع، ومتجاوزة كل ما قد يسمها بالابتذال والسوقية، أدركنا كم كان حظ زهير من السمو الفني عظيماً.

إن إحساسي بصفة السمو في شخصه روحاً وخلقاً، وفي شعره فكراً وفناً هو الذي دفعني لاطلاق لقب (شاعر السمو) عليه؛ فزهير شاعر متميز باخلاصه لعصره وإخلاصه لشعره، لذا فهو ما زال بحاجة منا إلى دراسة جديدة واعية هادفة تستقصي شعره وتستخرج منه كنوزه الثمينة، ومن هنا جاءت دراستي للصورة عنده في الفصول التالية من الكتاب.

---

(١) شرح ديوان زهير، ص ٣٢٦.

(٢) خزانة الأدب ٤/١٥٠، وذيل الأمالي، ص ٢٣، وديوان كعب بن زهير، ص ٢٦.

مصادر الفصل ومراجعه

(١) أساتذة من الأقطار العربية: الموجز في الأدب العربي، دار المعارف، لبنان ١٩٦٢.

(٢) الأسد/ ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٦.

(٣) الأصفهاني/ أبو الفرج: الأغاني ط. دار الكتب المصرية، القاهرة.

(٤) بروكلمان/ كارل: تاريخ الأدب العربي، ط. دار المعارف، القاهرة.

(٥) البغدادي/ عبد القادر: خزانة الأدب، ط. دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧.

(٦) الثعالبي/ أبو منصور: خاص الخاص، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٦.

(٧) ثعلب/ أبو العباس: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. ط. دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٤.

(٨) الجاحظ/ أبو عثمان: البيان والتبيين، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨.

(٩) الجمحي/ ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ط. دار المعارف، القاهرة.

(١٠) ابن جني: الخصائص، ط. الهلال المصرية، ١٩١٣.

(١١) السكري: شرح ديوان كعب بن زهير، ط. دار الكتب المصرية ١٩٥٠.

(١٢) السيوطي: شرح شواهد المغني، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٦.

(١٣) ضيف / شوقي: العصر الجاهلي، ط. دار المعارف المصرية، الطبعة السابعة.

: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط. دار المعارف بمصر، الطبعة الرابعة.

(١٤) العباسي: معاهد التنصيص، المطبعة البهية، ١٣١٦هـ.

(١٥) العسكري: كتاب الصناعتين، ط. عيسى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٢.

(١٦) علي/ جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين بيروت، ودار النهضة ببغداد، ١٩٧٦.

(١٧) القالي/ أبو علي: ذيل الأمالي ط. مصطفى اسماعيل يوسف بن دياب، القاهرة، الطبعة الثالثة.

(١٨) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٧.
(١٩) المرزباني: معجم الشعراء، ط. عيسى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٦٠.
: الموشح، ط. دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٥.
(٢٠) نالينو: تاريخ الآداب العربية، ط. دار المعارف، القاهرة. الطبعة الثانية.
(٢١) النص/ إحسان: زهير بن أبي سلمى، ط. دار الفكر، دمشق، ١٩٧٣.

□ □ □

الفصل الثاني:

المصدر

الصورة الشعرية عند زهير ومجالات الحياة في العصر الجاهلي

تمهيد:

الصورة الشعرية وساطة التحام الإنسان مع الكون لتشكيل نوع من الوجود الإنساني الخاص. ونظراً لأن علاقات متشابكة تتدخل في تركيب الصورة عند الشاعر فإن الاهتمام بدراستها للكشف عن هذه العلاقات غدا من الموضوعات الهامة التي يعنى به النقد الحديث(1).

وانطلاقاً من هذا الاهتمام جاءت دراستي هذه للصورة في شعر زهير وذلك لما كان لهذا الشاعر من مكانة اجتماعية وفنية هامة في عصره، كما وضحنا في الفصل الأول.

ومجالات الحياة التي أعنيها هنا هي مجموع العلاقات القائمة أو المحتملة بين الإنسان والمظاهر الوجودية كلها. وهي تتوزع عادة على أنواع خمسة تؤلف مجتمعة المصدر الأساسي للصورة عند زهير وهذه المجالات هي:

١ ــ الإنسان.
٢ ــ الحياة اليومية.
٣ ــ الحيوان.
٤ ــ الطبيعة.
٥ ــ الثقافة.

---

(١) انظر بحث «الصورة الفنية في النقد الأوروبي»، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم للكاتب في مجلة «المعرفة». دمشق عدد ١٠٤ شباط ١٩٧٩م. ص ٢٧ ــ ٧٠.

ولكن توزيع صور الشعراء على هذه المجالات يختلف من شاعر لآخر لأن مثل هذا التوزيع يرتبط بعدة عوامل شخصية منها اهتمامات كل شاعر، والمؤثرات الخاصة التي توجه هذه الاهتمامات. أما زهير بن أبي سلمى الشاعر الجاهلي فإن صوره تشير إلى أنه كان يولى «الحياة اليومية» جل اهتمامه إذ نراه يعود إليها كثيراً حتى تجمعت في ديوانه أعداد كبيرة منها، ويلي ذلك اهتمامه بالإنسان. أما الحيوان فيأتي اهتمامه به في المرتبة التالية، تليه الطبيعة فالثقافة.

إن مثل هذا الترتيب في توزيع الاهتمامات عند الشاعر لم يأت اعتباطاً أو مصادفة ولكنه مشكل من ارتباطات داخلية للأنا الشاعرة بالآخر، (الكون أو الحياة والوجود).

ولهذا نعده ترتيباً ذا طبيعة خاصة بزهير قد لا يتفق معه فيه شاعر آخر من الشعراء الجاهليين المشهورين[1]. ولما كان هذا الترتيب مفروضاً بذوق خاص وطراز حياة فكرية وشعورية خاصة فإنه من الطبيعي أن لا يتفق فيه زهير مع امرىء القيس أو الأعشي أو طرفة أو النابغة أو غيرهم لأن الكل من هؤلاء نمطاً من الذوق والتفكير والشعور مختلفاً عن نمطه.

ولعل هذا الاختلاف والتفرد يمنح دراسة الصورة عند زهير قدراً كبيراً من الأهمية لأنه يكشف عن التميز الفردي الذي كان للشاعر، خاصة وأن الاختلاف في الاهتمامات بموضوعات الصورة (مجالاتها) أو المواد الحياتية التي تتشكل منها يستدعي اختلافاً في البناء الشعري وبالتالي اختلافاً في الظواهر الفنية الناتجة عن ذلك.

هذا ومن المؤكد أيضاً أن أي اختلاف في توزيع مواد الموضوع الصوري الواحد عند الشعراء، بل عند الشاعر الواحد ينتج اختلافاً مماثلاً في النواحي الفنية التي يوحي بها ذلك الموضوع أو مواده.

---

(١) انظر كتاب «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي» للدكتور نصرت عبد الرحمن مكتبة الأقصى عمان ١٩٧٦، ففيه تفصيل حول اهتمامات ثمانية من أعلام الشعر الجاهلي واختلاف ترتيب موضوعات الصورة عندهم ص ٨٨ ــ ١٠٢.

لهذا سنحاول دراسة موضوعات الصورة أو مجالاتها الحياتية عند زهير مراعين ترتيبها في ذهنه ومبرزين القضايا الذاتية المتعلقة بها قاصدين إلى تحليل العناصر التجريبية على أساس أنها تشكل القاعدة الأساسية التي ارتفع فوقها فن زهير في كل شعره. وهذا لا يعني الخوض بكل المسائل الفكرية والشعورية والجمالية التي يثيرها شعر زهير فذلك أمر لا يحبط به هذا الفصل الذي يجب أن يظل صوت الحياة ومظاهرها خيطه الناظم.

(١)
الحياة اليومية

تبين لي من إحصاء صور زهير أن الحياة اليومية تشغل حيزاً كبيراً من اهتمام هذا الشاعر فهي تشكل نسبة ٣٥٪ من مجموع صوره.

والحياة اليومية بالرغم من بساطتها في العصر الجاهلي متعددة الجوانب والقضايا، ولقد أفرزت طبيعة الحياة التي كان يعيشها الناس ظواهر فرضت نفسها على الشاعر فاهتم بها واتخذ منها مادة صوره. لقد اهتم زهير كثيراً بوصف الظعائن والرحلات التي تخيل أنه يقوم بها أو أعاد رسمها شعراً بعد أن قام بها فعلاً، ثم الأطلال ومشاهد الصيد والحروب والورد والسقاية والثياب وغير ذلك من أمور حياتية خبرها عملياً كغيره من الناس في عصره القديم.

ويجب التنبيه إلى أنه لم يتفرد بالحديث عن هذه الأمور ولكن نمطه في تناول كل واحد منها يجب أن يختلف ــ كما قلنا سابقاً ــ عن نمط كل شاعر جاهلي تناولها، لقد كانت بالنسبة لهم جميعاً مواد ساكنة ثم جاء كل منهم يشكل منها ألواناً خاصة تتساوق وتجاربه الخاصة في الحياة، ثم تلتقي بلونه الفني الذي أبرزته أشكال قصائده المتعددة.

* * *

وأما الأطلال: فبالرغم من أنه لم يتلزم وصفها في كل قصائده إلا أنه توقف عند وصفها في كثير من هذه القصائد وكان في وصفه لها يحرص على إثارة قضيا معينة:

لقد اهتم بنسبة هذه الأطلال إلى فتيات مختلفات الأسماء فقد ذكر أطلال «أم أوفي» و «فاطمة» و «سلمى» و «ليلى» و «أم معبد»[1].

ولكنه أيضاً وصف أطلالاً دون أن ينسبها إلى فتاةما، وإن كان مثل هذا الوصف قليلاً[4]. والمرأة التي اقترنت بالأطلال عنده اختلف في وظيفتها الدلالية وفي علاقتها بالشاعر، وأعتقد أن الخوض في ذلك سيؤدي إلى مزيد من الاختلافات التي لن نتوصل فيها إلى قول فصل، لكن الأجدى من هذا هو التفتيش عن العلاقة الداخلية بين المرأة والأطلال من خلال وظيفة كل منهما في الحياة الجاهلية. فالمرأة قضية والأطلال قضية، وبين القضيتين علاقة ما أهمت الإنسان الجاهلي ثم جاء الشعراء يجسمون ذلك كله ويبرزونه أمام ذلك الإنسان مقروناً بايحاء خاص يريده كل منهم أن يستقر في الضمير ويفعل في حركة المجتمع كله فعلاً يوجه القيم والاهتمامات فيه[2].

وزهير واحد من الشعراء الذين كانت المرأة تشكل في أطلاله معنى كبيراً. ولم يكن ذكرها لمجرد أنها حبيبة أو زوجة فحسب ولكن لأنها قضية هامة جداً لها وظيفة كبرى في مسألة الدلالة الشعرية عنده أيضاً.

واهتم إلى جانب هذا بتحديد أماكن تلك الأطلال؛ فحومانة الدراج، والمتثلم، والرقمتان، والجواء، ويمن، والقوادم، والحساء، وذوهاش، وميث عريتنات، وذروة، والجناب، وقنة الحجر، ومندفع النحائت، والتعانيق، والثقل، والقفين، والركن، والرس، والرسيس، والغمران، ورامة، والبقيع، وثهمد، وشرقي القنان، وصحراء اللبين، وذو الهضاب[3]؛ كلها أماكن أولاها

---

(١) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. صنعة أبي العباس أحمد بن يحيى الشيباني ثعلب الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٤م، (ص ٤، ٥٦، ٩٦، ١٢٤، ٢٦٨، ٢٩٢، ١١٦، ١٤٥، ٢٠٦، ٢١٩).

(٢) أنظر الديوان، ص ٨٦، ٢١٩.

(٣) انظر في تفسيرات «اللحظة الطللية» كتاب الأستاذ يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق ١٩٧٥ ص ١١٥ ــ ١٧٠.

(٤) الديوان، ص ٤، ٥٦، ٩٦، ١١٦، ١٤٥، ٢٠٦، ٢١٩، ٢٩٢.

اهتمامه. ويعجب الإنسان من ولع الشاعر بذكر هذه الأماكن إذ قد نقف على شعر له رصت الأماكن في بعض أبياته رصاً كبيراً قال مثلاً[1]:

لِمَنْ طَلَلٌ كالوحْيِ عـافٍ مَنَازِلُـهْ   عفا الرَّسُّ منـه فالـرَّسِيسُ فعاقِلُهْ

فقفٌ فصـاراتٌ فـأكنـافُ منعِجٍ   فشـرقِيُّ سَلْمى حوضُـهُ فأجـاوِلُـهْ

فهضْبُ فَـرَقْـدُ فـالـطَّوِيُّ فَثَـادِقٌ   فَـوَادِي القَنَانِ حَـزْنُـهُ فَمَـدَا خِلُهْ

يقول أحد المستشرقين: إن ذكر الأماكن في الشعر الجاهلي ليس له من قيمة سوى أنه يحدد الأنحاء التي كان الشاعر وقومه يقطنونها[2].

وعلى الرغم من أننا قد نتفق مع القول الذي يجعل الأماكن التي يذكرها الشاعر خاصة بالموطن الذي سكنه أوخبره إلا أننا نشك في أن تكون تلك هي القيمة الوحيدة لذكرها في الشعر الجاهلي. وإنما نعتقد أنه أمر يجب أن يدفعنا للتفكير في قيم أكثر واقعية وأصالة، فمما لا شك فيه أن إصرار الشاعر على ذكر تلك الأماكن التي سكنها إنما هومن شدة تعلقه بها وحبه إياها بصفتها الوطن الذي ينتمي إليه، وهذا يباعد بين الشعر وتعداد الأماكن لمجرد التعداد. فالمكان ظرف الحدث الذاتي والاجتماعي وحين نتذكر هذا الحدث الذي يرتبط بنوع ما في النفس والوجدان لابد لنا من أن نتذكر مكانه وزمانه ولهذا يغدو المكان مهمًا في دلالته الإنسانية بشكل عام.

ويهتم الشاعر في وصف الأطلال بالزمان أيضاً، فقد يحدد المسافة الزمنية بين رؤيته الأولى للمكان ورؤيته الثانية كما في قوله[3]:

وقفتُ بها من بعد عشرين حِجَّةً   فـلأياً عـرفتُ الـدّارَ بعـد تَـوَهُّمِ

---

(١) الديوان ١٢٦ ــ ١٢٧.

(٢) شارل ليال: مقدمة المفضليات، ص ١٨.

(٣) الديوان، ص ٤.

وقوله[1] :

لِسَلْمىٰ بِشَرْقِيِّ القَنَانِ منازِلُ ... ورسْمٌ بصَحْراءِ اللُّبَيَّيْنِ حائِلُ
عَفَا عامَ حَلَّتْ صيفُه وربيعُه ... وعامٌ وعامٌ يتبعُ العامَ قابِلُ
تَحَمَّلَ منها أَهْلُها وخَلَتْ لَهَا ... سِنُونَ فمنْها مُسْتَبِينٌ وماثِلُ

وهو يقف على حدَّيْ الزمن سابقاً ولاحقاً هنا، لأنه منفعل بالحدث الذي كان بين هذين الحدين. لقد غير هذا الحدث صفة المكان وبدلها إلى النقيض تماماً: كان في الماضي حياً يملؤه نشاط ساكنيه. أما في الحاضر فقد أصبح ميتاً لانعدام الحياة والنشاط فيه، أليست هذه اللحظة لحظة اعتبار؟

وقد ينصرف إلى تحديد الوقت الذي يقفه بالأطلال، إذ قد يكون نهاراً كما في قوله[2] :

وقفتُ بها رَأْدَ الضَّحَاءِ مَطِيَّتي ... أُسائِلُ أعلاماً بِبَيْداءَ قَرْدَدِ

وقد يكون مساء كما في قوله[3] :

فقلتُ والدّارُ أحياناً يَشُطُّ بِهَا ... صَرْفُ الأَمِيرِ على مَنْ كان ذا شَجَنِ
لصاحِبَيَّ وقد زالَ النَّهارُ بِنَا ... هل تُؤنِسانِ بِبَطْنِ الْجَوِّ من ظُعُنِ

ويتحد الزمان في المثالين السابقين على إشارة واحدة هي المسافة الزمنية الطويلة الصعبة (مبتدئة بالضحى منتهية بالمساء في صحراء شديدة لحرارة) التي كابدها وهو يقف في المكان يتملاه ويستعيد ذكرياته فيه. ولا شك أن وراء هذا الوقوف الطويل شعوراً عميقاً يدفع صاحبه إلى تحمل الصعب.

وهكذا يغدو للزمان وظيفة دلالية خاصة بالتجربة الإنسانية التي كان يمر بها الشاعر في عصره، وهي ترفد التجربة الخاصة التي ينقلها المكان كما

---

(١) الديوان، ص ٢٩٢ وما بعدها.
(٢) الديوان، ص ٢٢٠، والقردد: ما ارتفع من الأرض.
(٣) الديوان، ص ١١٧ وما بعدها، ويشط بها: يبعد بها.

وضحنا، فإذا كان المكان ظرفا ثابتا يتلقى تحول الحال ويسجل مظاهره، فإن الزمان ظرف متحرك ينقل الأبعاد المختلفة والمتضادة لهذا الحدث المتحول.

ولعل التجربة الشعورية التي كان يحياها وهو يقف في الأطلال هي التي أملت عليه تدقيق النظر فيها حتى يأتي على وصف أشيائها البارزة كالأثافي، والنؤي، والرماد الهامد. قال مثلاً [١] :

أَرَبَّتْ بهـا الأرواحُ كـلَّ عشيَّـةٍ   فلم يَبْـقَ إلاّ آلُ خَيْـمٍ مُنَضَّـدِ
وغيـرُ ثـلاثٍ كـالحَمَـامِ خَـوالِـدٍ   وهـابٍ مُحِيـلٍ هـامـدٍ مُتَلبِّـدِ

إن علينا ونحن ننظر في وصفه هذا أن نتوقف عند العلاقة بين الأثافي والحمام الذي شبهها به فمثل هذه الصورة يلتقي حداها عند نقطة نفسية خاصة. ثم علينا أن نفكر بالمقابل بالهاب (الرماد)، والصفات الثلاث التي تتابعت له: محيل، هامد، متلبد. فالحدود الشعورية للشاعر امتدت لجلب هذه العناصر التي قد لا تكون متوائمة دائماً.

وكان يشغل وهو يصف الأطلال أيضاً بذكر الرياح والأمطار التي أتت على معالمها [٢] .

قِفْ بالدِّيارِ التي لم يَعْفُها القِدَمُ   بَلَى وغيَّـرهـا الأرواحُ والـدِّيَـمُ

وليس لذكر الرياح والديم ارتباط باختلاف الجو والمناخ فقط، ولكنه يمتد إلى تأثير هذا الاختلاف على حياة الناس واختلاف المشاعر والأفعال المترتبة على اختلاف المناخ الطبيعي. ومن هنا يغدو ارتباط هذه العوامل بالنفس من أشد الأمور حاجة للتفسير والتوضيح في مسألة «الأطلال» هذه.

وقد أهمته كثيراً حياة الحيوان الذي اتخذ من الأطلال مسرحاً له وملعباً، ففي الأطلال كان راقب مشية الآرام، ونهوض أطلائها من كل مكان

(١) الديوان، ص ٢١٩، وانظر أيضاً ص ٧، وأربت: أقامت. وآل جمع، والواحدة آلة، ويقال: آل: شخص. وثلاث: يعني الأثافي. وهاب: رماد، ومحيل: قد أتى عليه حول.

(٢) الديوان، ص ١٤٥، وانظر أيضاً، ص ٥٦، ٨٧.

فيها[15]. كما كان يراقب الثيران الوحشية ويعجب بألوانها المختلفة، وهيئتها التي حوّلها المكان إلى حال تشبه معها الإبل الكريمة[1]:

كـأَنَّ أوابِـدَ الـثِّيـرانِ فِـيـهـا   هَجَـائِنُ في مَغَـابِنِهـا الـطِّلاءُ

إن الحرص على إيجاد هذه الحياة الحيوانية المتنامية وسط مظاهر العدم الإنساني له عمق كبير إذا ما توبع استقصاؤه وربطه بموضوعات القصائد وفحواها العام.

ومن ارتباط الأطلال بتجربة الشاعر مقارنته إياها بالكتابة، فقد كرر تشبيهها بالوحي الذي كان يعني الكتاب أو المكتوب في صور عدة[2]. كما حدد في صورة واحدة فقط وسيلة الكتابة وهو الحجر وقرنها إلى الوحي أيضاً فقال[3]:

لمن الـدِّيـارُ غَشِيتَهـا بـالفَـدْفَـدِ   كالوَحْيِ في حَجَرِ المَسِيلِ المُخْلِدِ

وقد يكون لكلمة الوحي دلالة هامة جداً على طبيعة عقلية هذا الشاعر والناس في عصره البدائي، تلك العقلية التي كانت تؤمن بعالم الغيب وتعتمد على الخيال كثيراً.

وقد أكثر من معادلة الأطلال بالوشم في يد الإنسان أيضاً. قال عن الطلل[4]:

يـلوحُ كـأنـه كـفًّـا فـتـاةٍ   تُـرَجِّـعُ في مغـاصِمِهـا الـوُشُـومُ

---

(1) الديوان، ص ٥.

(2) الديوان، ص ٥٨ والهجائن: إبل بيض كرام. والمغابن جمع مغبن وهو ما خفي من جسد الثور. والطلاء: القطران.

(3) الديوان، ص ١٢٦، ١٤٦.

(4) الديوان، ص ٢٦٨.

(5) الديوان، ص ٢٠٧، وانظر أيضاً ص ٥، ٣٨٢.

والوشم أيضاً له صلة بالعقلية الجاهلية وقد ارتبط عند البدائيين عامة بدلالات سحرية ودينية (١) . ويجب أن لا يغيب ذلك كله عن إدراكنا ونحن ندرس الصور التي تقرن الأطلال به، فوظيفته الاجتماعية تمنح الأطلال المشبهة به مزية دلالية خاصة تتكشف أبعادها حتمًا حينما ينظر إليها من خلال المعنى المتكامل للقصيدة ككل.

هذه صورة للأطلال التي كان زهير يقف عليها ويسائلها عن أهلها الظاعنين عنها وعندما كان ييأس من إجابتها يتركها مرتحلاً عنها:

فَلَمّا رأَيْتُ أنَّها لا تُجِيبُني نهضْتُ إلى وَجْناءَ كالفحْلِ جَلْعَدِ (٢)

* * *

والشاعر في الظعائن، كما في الأطلال، يترجم واقع الحياة التي كان الجاهليون يعيشونه. لقد كان الناس يجتمعون إلى بعضهم بعضاً فيتعارفون ويتحابون فيتعلق الفتي من هذا البيت بفتاة من ذلك البيت، ثم ينضب الماء ويجف الكلأ الذي اجتمعوا عليه فيرتحلون، كل إلى جهة أخرى يفتش له عن ماء جديد وكلأ جديد فيفترق الأحبة ويتباعد الشمل لكن الذكريات تبقى تلح على أصحابها. من هنا يأتي وصف الأطلال، ومن هنا يأتي وصف الظعائن أو ارتحال الأحبة وملاحقتهم بالخيال إن لم تكن في الواقع؟ (٣) .

سالتْ بِهِمْ قَرْقَرى بِرْكُ بأَيْمُنِهِمْ فالعالياتُ وعنْ أَيْسارِهِمْ خِيَمُ
عَهْدِي بِهِمْ يومَ بابِ القَرْيَتَيْنِ وقد زالَ الهَمالِيجُ بالفرسانِ واللُّجُمُ
فاسْتَبْدَلَتْ بعدَنا داراً يمانِيَةً تَرْعىٰ الخَرِيفَ فأَدْنَى دارِها ظَلِمُ

---

(١) Encyclopedia Britannica Vol 21 pp. 718-719. (Article: Tatooing).

(٢) الديوان، ص ٢٢٠، وجلعد: شديدة.

(٣) الديوان، ص ١٤٧ وما بعدها، خيم: جبل. باب القريتين: في طريق مكة. الهمالج من الإبل ها هنا، والخيل مشدودة معها. ظلم: جبل وقيل: موضع.

عهد حبيبته تسكن نواحي مكة، لكنه فوجيء بها تستبدل بذلك داراً ناحية اليمن، إنها مع أهلها تطلب النفع أنى وجد.

فلزهير كما لأكثر الشعراء الجاهليين اهتمام كبير بالظعائن. يأتي منازل أحبائه فيجدها خالية فيتخيلهم ظاعنين عنها ثم يسائل أصحابه إن كانوا يرون على البعد ظعائن من يحب علّه يلحق بها سريعاً:

تبصّرْ خَلِيلِي هلْ ترىَ من ظَعَائِنٍ   تَحَمَّلْنَ بالعَلْيَاءِ من فوقِ جُرْثُمِ [1]

واعتاد في وصفه للظعائن أن يتتبع المواضع التي قطعتها وأن يدقق في ذلك تدقيقاً شديداً [2]، وقد يحدد زمن ارتحاله [3] ويعيد إلى الأسماع غناء حداتهم [4] كما قد يصف مشاعره إزاء هذا المشهد المكرر في خياله [5]:

مـا زِلْتُ أَرْمُقُهُمْ حتَّى إذا هَبَطَتْ   أَيْدِي الرِّكابِ بِهِمْ مِنْ راكِسٍ فَلَقَا
دانيـةً من شَـرَوْرَي أَوْقَفَـا أَدَمٍ   يَسْعَى الحُداةُ على آثارِهِمْ حِـزَقَا
كـأنَّ عَـيْنَـيَّ في غَـرْبَـيْ مُقَتَّلَةٍ   من النَّـواضِحِ تَسْقِي جَنَّـةً سُحُقَا

ظل الشاعر الحزين يراقب حبيبته وهو تصعد وتهبط على أصوات الحداة حتى إذا ما ابتعد أنساح الدمع من عينيه غزيرا كالماء الناضح من دلـوين ضخمين تحملهما ناقة مذللّة. وإذا كان حزيناً لفراق أحبته الظاعنين هنا فإنه قد يبدي شعوراً مغايراً في مواقف أخرى. قال مثلاً [6]:

---

(١) الديوان، ص ٩، وجرثم: ماء من مياه بني أسد.
(٢) الديوان، ص ٩ ــ ١٣، ١١٦ ــ ١١٩.
(٣) نفسه ص ١٠.
(٤) نفسه ص ٣٧، ١٦٧.
(٥) نفسه ص ٣٧ وما بعدها. راكس: موضع. الفلق: المكان بين ربوتين. الحزق: الجماعات. والغربان: الدلوان الضخمان.
(٦) نفسه ص ٢٩٤ وما بعدها. والأشاء: النخل. نشزن: ارتفعن جماواتهن: يريد أرضاً.

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هل ترى من ظَعائِنٍ كما زالَ في الصُّبْحِ الأَشاءُ الحوامِلُ
نَشَزْنَ من الدَّهْناءِ يَقْطَعْن وسْطَها شقـائقَ رمْـلٍ بينَهن خمـائِـلُ
فلمَّا بدتْ سـاقُ الجِواءِ وصـارةٌ وفـرشٌ وحمَّـاواتُهـنَّ القـوابِـلُ
طربْتُ وقال القلبُ هلْ دونَ أهلِها لِمَنْ جـاوَرتْ إلاّ ليـالٍ قـلائِـلُ

لقد طرب هنا لأنه أصبح قريباً من تلك الظعائن بعدما لحقها سريعاً حتى لم يبق بينه وبين أرضها سوى ليال قليلة كما قال. لقد فرض الحزن في المشهد الأول فراقَ الأحبة، ويأسَ الشاعر من لقائهم بعدما راقبهم وهم يبتعدون كثيراً. لكن الوضع في المشهد الثاني اختلف حيث لحق بهم فيه، وعندما اقترب من ديارهم هلل قلبه فرحاً. من هنا حل الأمل عنده محل اليأس وأخذ الفرح مكان الحزن.

هذان موقفان متضادان يجب أن يكونا مفروضين من داخل الشاعر استجابة للظروف والأحوال التي كانت قائمة وقتئذ [١]. ويهمنا التأكيد على أن أغلب قصائد زهير يكون وصف الظعائن فيها منبئاً بالآتي المأمول على عكس الحال في وصف الأطلال. وهذا ربما دلنا على اتجاه عام في موقف الشاعر إزاء الحياة والموت لأن الظعائن ــ كالأطلال ــ لا يمكن أن نفهمها في الشعر على أنها مجرد سرد وضع من أوضاع الناس في مجتمع له طريقة خاصة في المعاش. إن هذا الوضع مادة حياتية استغلته شاعرية الشعراء ووجهته وجهة ذاتية خاصة، إذ لو كان وصف الظعائن مجرد سرد خاص لما كان له موضع في مجال الصورة لأن الصورة تركيبة معقدة يتدخل في تأليفها عنصران هامان: أحدهما ظاهري يقوم في الحواس المتخيلة، والثاني باطني يقوم في النفس وموطن التجربة. ويكون الأول عادة معادلاً للثاني وعلى قدر انفعاله. فالظعائن ــ كالأطلال أيضاً ــ

(١) للزمن تأثير كبير في توجيه الحدث والمشاعر فالظعن في المشهد الأول كان يتم حاضراً أمام الشاعر وبإرادة الظاعنين فاللحاق بهم لن يجديه شيئاً. أما الظعن في الثانية فكان في غيابه وهو فرح لأنه يتبعهم بل يقترب من ديارهم الجديدة.

تشكل المظهر الخارجي لمضمر داخلي بحيث يؤلفان معاً الصورة الكبرى التي حاولنا نقل اتجاهها العام عند زهير.

* * *

والرحلة في العصر الجاهلي منهج حياة، أما عند الشعراء عامة وعند شاعرنا خاصة فوضع شعري يرتبط بشكل تأليفي تآلفي مع الظعائن والأطلال. لقد قلنا في حديثنا عن الأطلال: إن الشاعر كان يقف فيها مناجياً سائلاً، وحينما لا تجيبه يتركها مرتحلاً.

ورحلته إما للحاق بأحبته كما في هذه الصورة [1] :

بَانَ الخليطُ ولم يأْوُوا لِمَنْ تَرَكُوا ... وزوّدُوكَ اشْتيـاقـاً أيـةً سَلَكُـوا
هل تُلْحِقَنِّي وأَصْحابِي بِهِمْ قُلُصٌ ... يُـزْجِي أوائلَهـا التبغيـلُ والـرَّتَـكُ

وإما للانتقال إلى من يقصد مدحه كما في قوله يمدح سنان بن حارثة المرّي [2] .

فَـزَادَكِ أَنْـعُـمـاً وَخَـلاَكِ ذَمٌّ ... إذا أَدْنَيْـتِ رَحْـلِي مِـنْ سِـنَـانِ

وأهم ما يجب الإلتفات إليه عند هذا الشاعر في رحلته هو:

الدافع النفسي للرحلة،

وأداة الرحلة،

وطبيعة المكان المرتحل فيه،

وأبعاد الزمن الذي تمتد الرحلة إليه.

---

(١) الديوان ص ١٦٤، ١٦٨ والخليط: المجاور لك في الدار. والتبغيل والرتك: ضربان من السير.

(٢) الديوان ص ٣٥٧ والخطاب موجه لناقته.

أما الدافع الذي كان يحرك الشاعر للارتحال أو لتغيير المكان فالهمُّ كما عبّر عن ذلك أكثر من مرة. قال في موضع [1] :

دعْها وَسَلِّ الهَمَّ عنك بِجَسْرَةٍ تَنْجُو نَجَاءَ الأَخْدَرِيِّ المُفْرَدِ

وقال في موضع آخر [2] :

وَهَمّ قد نَفَيْتُ بِأَرْحَبِيٍّ هِجَانِ اللَّوْنِ من سرٍّ هِجَانِ

ولهذا يجب أن نفكر في العلاقة بين الأطلال/ والظعائن/ والرحله/ والهم، لنوجد تفسيراً معقولاً للتركيبة المختلفة العناصر التي تجتمع معاً في قصيدة واحدة ذات موضوع واحد متكامل متحد.

وأما أداة الشاعر للرحلة فناقة قوية نشيطة سريعة لا يحتاج راكبها إلى إخراج سوطه. ولهذا كان يعادل بينها وبين حيوانات أخرى عرفت فيها مثل هذه الصفات فهي تشبه في القوة الفحل الشديد والثور النشيط [3] . وهي تماثل في السرعة النعامة التي (إذا هيجتها اندفعت) أو الدلو العظيمة التي إن انقطع حبلها هوت في البئر سريعاً، أو حمار الوحش الذي طرّدته الرماة [4] .

وهي في صلابتها كالجبل من الرمل أو القصر العظيم الذي شيده بناة ماهرون [5] وهذا نموذج لهذه الناقة.

جُمالِيَّةٌ لم يُبْقِ سَيْرِي ورِحْلَتِي على ظَهْرِها من نَيِّها غَيْرَ مَحْفِدِ
مَتَى ما أُكَلِّفْها مَفَازَةَ مَنْهَلٍ فَتُسْتَعْفَ أَوْ تُنْهَكْ إليْهِ فَتَحْهَدِ

---

(١) الديوان ص ٢٧٠ . الجسره: الناقة السبطة الطويلة. الأخدري: عير نسبة إلى أخدر وهو فرس معروف النسب. والمفرد: الفرد.

(٢) الديوان ص ٣٥٦ وأنظر أيضاً ص ٢٥٧ والأرحبي: فحل منسوب إلى أرحب (بطن من همدان) والهجان: الناقة الخالصة اللون والعتق.

(٣) الديوان ص ٢٢٠ ، ٢٦٤ .

(٤) الديوان ص ١٦٩ ، ٦٧ ، ٣٧٢.

(٥) الديوان ص ٣٧٠ ، ٣٧١.

تَرِدْهُ ولمَّا يُخْـرِجِ السَّوْطُ شَـأْوَهَا — مَـرُوحٌ جَنَوحُ اللَّيْـلِ ناجِيَـةُ الْغَدِ
كَهَمِّكَ إنْ تَجْهَدْ تَجِـدْهَا نَجِيحَـةً — صَبُـوراً وإن تَسْتَرْخِ عنْهـا تَـزَيَّـدِ
وَتَنْضِــحُ ذِفْـراهــا بِجَـوْنٍ كـأنَّـهُ — عَصِيمُ كُحَيْلٍ في المَرَاجِلِ مُعْقَدِ[1]

لقد اختار لرحلته ناقة قوية قوة الفحل الشديد، صابرة على المشاق حتى أتى سيرها الطويل الشاق في الرحلة على شحمها، وهي تتعب نفسها كثيراً حتى تقطع براكبها مفازة قاسية فتوصله ماءها دون أن تضطره لاخراج سوطه.

وهكذا تفعل الناقة ما يطلب منها باتقان. إنها نشيطة تنجي الإنسان بإيصاله هدفه. وهي صبور على التعب لا يعيقها العرق المتصبب من جوانبها عن أن تتزيد في سيرها حتى إن لم يطلب منها ذلك.

هذا وقد جعل الشاعر ناقته هذه تعمل في ظروف قاسية ليكون أدعى لتمجيد فعلها وفعله معاً. فقد كان يتعمد أن يختار لرحلته مكاناً صعباً وزماناً مرهقاً.

فالمكان أرض غليظة كثيرة الحصى، بعيدة الغور تتشابه فيها المسالك. واسعة تتمزق فيها الرياح وتتساقط فيها النوق إرهاقاً إلا ناقته، فهي الأقـدر على اجتيازها وقهر صعابها[2] . أو أرض قفراء غير واضحة المعالم والطرق لا يجرؤ على اجتيازها إلاّ شجاع يصطحب معه من يؤازره ويشيعه. قال:

وَتَنُـوفَـةٍ عَمْيـاءَ لَا يَجْتَـازُهـا — إلاّ المُشَيَّـعُ ذو الفـؤادِ الهَـادي
قَفْـرٍ هَجَعْتُ بِهـا ولسْتُ بِنَـائِمٍ — وَذِرَاعُ مُلْقِيَـةِ الجِـرَانِ وِسَـادِي

---

(١) الديوان ص ٢٢٠ ـ ٢٢٥ جمالية: خلقتها كخلقة الجمل. ونيها: شحمها. ومحفد: أصل السنام. مفازة منهل: أي مفازة لها ماء. تستعف: يؤخذ ما عندها عفوا. وشأوها: عدوها. ومروح: من المرح. وجنوح: تجنح في سيرها أي تميل من النشاط. وناجية: تنجو.
كهمك: أي كما تريد. ونجيحة: سريعة. الذفريان: العظمان البارزان خلف أذن البعير. الجون: الأسود. والعضيم: القطران. والكحيل: دقيق القطران.

(٢) الديوان ص ٦٧، ٢٢٠، ٣٤٩، ٢٩٦، ٢٦١.

وعـرفتُ أنْ ليستْ بِـدارِ تئِيَّـةٍ ... فَكَصَفْقَـةٍ بـالكفِّ كـان رُقَـادِي
فَـوَقَعْتُ بيْن قُتُـودِ عَنْسٍ ضَـامِـرٍ ... لحَّـاظَـةٍ طَفَـلَ العَشِيِّ سِنَـادِ[1]

إنها أرض لا تصلح للمقام طويلاً لذا أراح جسده قليلاً ثم لجأ إلى ناقته يضع نفسه فوق قتودها لتسرع به نحو غايته.

وأما زمان الرحلة فيوم هجير لافح الحرارة، أو ليل مرعب، أو وقت مطر غزير[2]. قال مثلاً:

وخَـرْقٍ يَعِـجُّ العَـوْدُ أنْ يَسْتَبِينَـهُ ... إذا أوْرِدَ المجهـولةَ القـومُ أَصْدَرا
تَـرَى بِحِفَـافَيْـهِ الـرَّذَايـا وَمَتْنِـهِ ... قيـامـاً يُقَـطِّعْنَ الصَّـرِيفَ المُقَتَّـرا
تـركتُ به مِنْ آخِرِ اللَّيْـلِ مـوضِعي ... فِراشِي ومُلْقَايَ النَّقِيشَ المُشَمَّرا[3]

إنه يجمع في الأبيات بين قسوة المكان وشدة الزمان. فالمكان صعب المسلك ترى كثيراً من الإبل مترامية فيه. والزمان آخر الليل المخيف الذي ترك فيه الشاعر فراشه وراح يعمل وناقته بإخلاص وجهد كبير ليصلا إلى هدفهما المطلوب.

عناصر الرحلة عند زهير إذن: همٌّ نفسي يحفز صاحبه على تغير الحال والمكان، وناقة قوية نشيطة، وأرض مجهولة صعبة التضاريس، وزمان قاس مخيف.

---

(١) الديوان ص ٣٣٠ وما بعدها. والتنوفة: القفر. والمشيع: الشجاع. والهادي: العالم بمسالك الطرق. الجران: باطن خلق الناقة ألقته على الأرض أعياءً. تئية: إقامة. والقتود: أحناء الرحل.لحاظه: تلحظ يميناً وشمالاً. طفل العشي: قبيل العشي.

(٢) الديوان، ص ٣٦٩، ٣٣٢، ٣١٦.

(٣) الديوان، ص ٢٦١، وما بعدها. وخرق: يقال طريق يخرق المفازه، ويقال: بل هو الأرض الواسعة تنخرق فيها الرياح.
والعود: البعير المسن. وقوله: أصدرا: أي هذا الطريق له مدخل ومخرج. حفافاه: جانباه.
والرذايا: الإبل الساقطة: والصريف: إذا ضجر صرف نيابه. والمفتر: الضيف. والنقيش: المنقوش.

لكن النهاية كانت دائمًا الانتصار على كل الحواجز، والوصول إلى المبتغى. وعند هذه النتيجة السعيدة يهون كل إرهاق لحق بالناقة وصاحبها:

هـل تُبْلِغَنِّي إلى الأَخْيَارِ نـاجِيَـةٌ ... تَخْدِي كوخْدِ ظَلِيم خاضِبٍ زَعِـرِ
في يوْمِ دَجْنٍ يُوالِي الشَّدَّ في عَجَلٍ ... إلى لِوىَ حَضَنٍ مِنْ خِيفَةِ المَطَرِ
حتى تَحُـلَّ بِهِمْ يومـاً وقد ذَبَلَتْ ... من سَيْرِ هاجِرَةٍ أو دُلْجَةِ السَّحَرِ[1]

إن اتجاه الشاعر في وصف رحلاته والوصول إلى النتيجة السابقة ليدفعنا إلى التفكير بموقفه من الحياة: قيمتها وقيمة العمل والإرادة والايمان بالنفس ونبل المقصد فيها. إننا إن مددنا فكرنا إلى هذه الأجواء الخلفية للمظاهر الشكلية التي لا تتعدى وسائل حياتية مخبورة ومعلومة، سرنا على الطريق الصائب في فهم الأبعاد الفكرية والجمالية لمثل هذه الصور والمشاهد التي أفرزتها رحلة الشاعر الموصوفة هنا وهناك في شعره، خاصة إذا حرصنا على ربط كل صورة أو مشهد بالأجواء المختلفة والمتحدة على إطار روحي خاص ضمن القصيدة بجميع عناصرها. عند هذا فقط نتجاوز الأقوال التي توحي بأن الاتجاه العام للرحلة التي تتشابه بعض عناصرها عند الشعراء الجاهليين لم يكن أكثر من افتعال رديء ينبىء عن انطفاء الشوق أو موته[2].

إن امتداد الرحلة إلى آفاق الحياة وربط عناصرها بعلاقات موافقة أو مخالفة لعناصر التجربة الانسانية التي توحي بها هو ارتفاع بالشعر إلى عالم السمو والشمول الذي لا يقف عند حياة الجزء دون حياة الكل، أو ممارسات الفرد دون المجموع.

* * *

---

(١) الديوان ص ٣١٦ وناجية: سريعة. وتخدى من الخدي وهو ضرب من السير السريع وظليم: نعام وزعر: نشيط. ويوم دجن: يوم مطر. وحضن: جبل. واللوى: ما التوى من الرمل. ودالجة: سير آخر الليل.

(٢) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ١٩٧٥، ص ٦١.

أما مشاهد الصيد فتقوم عند زهير على أساس صراع عنيف بين الثور الوحشي وكلاب الصائدين، أو بين قطاة تقصد ماء تشربه وصقر يراقبها من بعيد حتى إذا اقتربت انقض يبتغي قتلها وافتراسها. وهو يتوصل إلى مشهد الصيد في قصائده غالباً من إرادته تشبيه ناقته التي تحمله إلى غايته بالطريدة: الثور أو القطاة.

أما طريقته في نقل المشهد فتبدأ بوصف الثور أو القطاة وصفاً متأنياً تظهر فيه قوة الأول وسرعة الثانية. ثم ينتقل إلى الصائدين وكلابهم أو الصقر في مكمنه حتى يصل إلى النهاية التي يجعل فيها النصرة للثور والنجاة للقطاة، لكنه يركز على أن كلاً منهما قد دفع قدراً كبيراً من جهده وجهاده ثمناً لذلك النصر ولتلك النجاة. وهاك نموذجاً من صراع الثور والكلاب. قال من قصيدة مدحية:

كأنَّ كُوري وأَنْسَاعي ومِيثَرتي ... كَسَوْتُهن مُشِبّاً ناشِطاً لَهَقا

رعَى بغيْثٍ لأَوْراكٍ فَنَاصِفَةٍ ... من الشِّتاءِ فلمَّا شأْوُهُ نَفِقا

عِشْراً وخِمْساً فقدْ طابتْ مراتِعُهُ ... من الرَّبيعِ ولمْ يَبْدُنْ وقَدْ زَهَقا

فَسَارَ مِنْها على شَيْمٍ يَؤُمُّ بِها ... جَنْبَيْ عَمَايَةَ فالرَّكَّاءَ فالعُمَقا

فأدركتْهُ سماءٌ بَيْنَها خَلَلٌ ... تُرْوِي الثَّرىٰ وَتُسِيلُ الصَّفْصَفَ القَرِقا

فباتَ معْتَصِماً من قُرِّها لَثِقاً ... رَشَّ السّحابُ عليهِ الماءَ فاطَّرَقا

ليلتَه كلَّها حتَّى إذا حَسَرَتْ ... عنه النجومُ أضاءَ الصُّبْحُ فانْطَلَقا

فصبَّحَتْهُ كِلابٌ شَدُّها خَطِفٌ ... وقانِصٌ لا تَرى في فِعْلِهِ خَرُقا

حتى إذا ظَنَّ قَرْنَ الشَّمسِ غالبةً ... وخافَ مِنْ جانِبَيْهِ النَّهْزَ والرَّهَقا

كَرَّ ففَرَّجَ أُولاها بنافذةٍ ... نَجْلاءَ تُتْبِعُ رَوْقَيْهِ دماً دفَقا[1]

---

(١) الديوان ص ٤٢ ــ ٤٨. والكور: الرحل. والانساع: التي يشدبها الرحل. والميثرة: حشية صغيرة من قطن أو صوف يضعها الراكب تحته فوق الرحل. والمشب: الثور المسن. واللهق: البياض. أوراك وناصفه: من بلاد تميم. رهق: سمن على شيم على منظر قد شامه وقصده. والصفصف: المستوي من الأرض.

القرق: الأملس. لثقا: مبتلا. وخطف: سريع. والخرق: النزق. النهز: الجذب. الرهق: اللحاق.

عندما احتاج الشاعر إلى أن يوجد معادلاً موضوعياً لقوة ناقته ونشاطها شبهها بهذا الثور المسن المجرب لمداخل الحياة ومخارجها بعد أن تعود على الرحلة والانتقال من بلد إلى آخر. لقد كان يرى الكلأ في مكانه هادئاً مطمئناً لكن قسوة الزمان والأحوال بددت مرعاه فاحتاج إلى أن يطلب مرعى جديداً وخيراً جديداً فاتجه وحيداً إلى مبتغاه. إلا أن الرحلة إلى مثل هذا الخير ليست سهلة ميسورة، إنها تحتاج منه إلى صبر وجهد كبيرين. وكان يعرف تماماً ما ينتظره: صبر على الظمأ طويلاً، وتحمل مشاق الرحلة في أماكن متباعدة وقاسية كان يصارع أثناءها الشتاء والبرد والريح والأرض الوعثاء، حتى إذا ما تغلب عليها جميعاً وبدأ يرقب الأمل مع تنفس الشمس في الصباح فاجأه القدر بمصيبة أعتى وأشد بلاء. كان ينتظره صائدون مهرة بأسلحة قاتلة وكلاب سريعة جائعة. لقد استعد للموقف الجديد الصعب، وواجهه بجرأة وتعقل. لم يهرب كما لم يتريث حتى تنثال عليه جميع الكلاب فيعجز عن مواجهتها جميعاً، لكنه واجه هجومها بهجوم مضاد قضى فيه على مقدمتها فدب الخور في مؤخرتها فتراجعت. لقد فعل ذلك بعد أن أيقن حتمية المواجهة مع الكلاب الضارية وأنه، إن لم ينتهز فرصته، ميت لا محالة.

إن لحظة اليأس التي مرت به حينا دفعته إلى مغامرة ناجحة أنقذت حياته من موت كان محققا. هذه هي الحال في مشاهد الصيد التي يؤلفها الثور مع الكلاب. إن الجرأة، والمجاهدة، وحسن اهتبال الفرص هي التي تقود صاحبها إلى النصر والخلاص من شرور أعدائه.

وأما الذي كان يلعب الدور الأكبر في إنقاذ القطاة من الصقر في مشاهد الصيد التي يؤلفانها فشيء آخر، إنه القدر الذي كان ييسر للقطاة أشياء تحول بينها وبين الصقر فقد ييسر لها شجراً كثيفاً يقيها:

ثم اسْتَمَرَّتْ إلى الوادي فَأَلْجَأَها ... مِنْهُ وقدْ طَمِعَ الأُظْفَارُ والحَنَكُ (١)

---

(١) الديوان، ص ١٧٥. استمرت إلى الوادي ألجأها الوادي بشجره من الصقر. والحنك ها هنا: المنقار. والأظفار: المخالب.

أو ماء يجلله النبات لتختبىء في جنباته:

حتى استغـاثَتْ بماءٍ لا رِشَـاءَ له ... من الأَبـاطِحِ في حـافاتِـهِ البُـرَكُ

مكلَّلٍ بـأُصُـولِ النَّجْمِ تَنْسِجُـهُ ... ريحٌ خَريقٌ لضاحِي مائِهِ حُبُكُ[1]

القطاة تجاهد للتخلص من المأزق، ولكنها لا تستطيع دائمًا الاعتماد على الجهاد. إنها بحاجة إلى ما يعينها في الطبيعة على الخلاص ذلك لأنها تواجه عدوا هو الأقوى دائمًا. ومن الجدير بالملاحظة أن الطريدة في مشاهد الصيد عند زهير تنجو من الموت دائمًا إلا في حالة واحدة هي تلك التي يكون الشاعر فيها صائداً، كما في نهاية مشهد صيد شارك فيه، حيث كان يعطي غلاماً له درساً عملياً في الصيد إلى أن نجح هذا الغلام فجاءه بالطريدة متخبطة بدمائها. قال:

فـردَّ علينـا العِيـرَ مِنْ دون إلْفِـهِ ... على رغْمِـهِ يَـدْمىٰ نَســاهُ وفـائِلُهْ

وأعتقد أن لكل هذه المشاهد والتوجيهات المختلفة لصوره دلائل رمزية خاصة بالشاعر ومواقفه من قضايا الحياة الكبـرى وبخاصـة قضية الصـراع الإنساني، ثم بمفهومه من الحق والباطل، فالباطل عنده خاسر في النهاية حتى لو تمتع بالقوة والكثرة، أما الحق فمنتصر حتى لو كان وحيداً في صراعه. وإذا كان الشاعر ينتصر فلأنه يمثل الحق المشروع.

* * *

ويرتبط بالصراع الحرب والسلاح، فلقد كثرت الحروب والأيام في العصر الجاهلي، كما نعلم، لذلك كان لابد أن تكون موضوعاً أساسياً لدى شاعرنا يعود إليه ليشكل من عناصره صوراً تنبىء عن موقف صاحبها منه. لقد حوت معلقته التي مجد فيها «السلام»، بعد أن عقد بمساعي هرم بن سنان والحارث بن عوف، أبياتاً في وصف المعركة أشعرتنا بكراهية الشاعر الشديدة لهذه الحرب، وقد فرضت

(١) الديوان ص ١٧٥ ــ ١٧٦ لا رشاءله: أي يجري على سطح الأرض. والبرك: الحفائر. النجم: النبات. ريح خريق: ريح شديدة. حبك: طرائق الماء.

على خياله هذه الكراهية صوراً منفرة فحوت لذلك عناصر تتآلف على الشر فتبعث ألما عميق الجذور في النفس، ومن هذه الصور قوله (١) :

فتعرككُمْ عركَ الرَّحا بثِفَالِها ... وتُلْقِحْ كِشافاً ثم تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ
فَتُنْتَجْ لكُمْ غِلمانَ أشأَمَ كلُّهمْ ... كأحمرِ عادٍ ثم تُرْضِعْ فتُفْطِمِ
فتُغْلِلْ لكُمْ ما لا تُغِلُّ لأَهْلِها ... قُرىً بالعِرَاقِ من قَفيزٍ ودِرْهَمِ

إنه يكره الحرب ويكره الآخرين بها، وهو يحاول التوصل إلى ذلك عن طريق استثارته لتجاربهم المريرة معها. فحديثه عنها ليس رجماً بالغيب أو الظن والتخمين، وإنما هو بسط لحقيقة وعاها المتقاتلون جميعاً. إن الحرب تطحن الناس مهما كثروا، وإذا أولاها نفر اهتمامهم تصبح لديهم عادة لا يقلعون عنها. ألا تباً لها من عادة تنتج شؤماً وآلاماً لا تعلم أعدادها ولا تدرك نهاياتها. ولا يظنن أن هذه هي الطبيعة الثابتة لشعوره الأساسي نحو الحرب، ففي شعره صور أخرى توحي بالرضا عن خائضيها، كهذه الصورة (٢) :

إذا لَقِحَتْ حربٌ عَوانٌ مُضِرَّةٌ ... ضَرُوسٌ تُهِرُّ النَّاسَ أنيابُها عُصْلُ
قُضاعِيَّةٌ أَوْ أُخْتُها مُضَرِيَّةٌ ... يُحَرَّقُ في حافاتِها الحَطَبُ الجَزْلُ
تجِدْهم على ما خَيَّلَتْ هم إزاءها ... وإنْ أَفْسَدَ المالَ الجماعاتُ والإِزْلُ
يَحُشُّونَها بالمَشْرَفِيَّةِ والقَنا ... وفِتْيانِ صِدْقٍ لا ضِعافٌ ولا نُكْلُ

---

(١) الديوان ص ١٨ ـ ٢٠ الثفال جلدة تكون تحت الرحا يقع عليها الدقيق. لقحت الناقة كشافاً: إذا حمل عليها في إثر نتاجها وهي في دمها. فتتئم: تأتيكم باثنين. فتغلل لكم... الخ: أي ما يأتيكم من الدية أكثر مما يأتيكم من غلة قرى العراق. وهذا تهكم واستهزاء.

(٢) الديوان ص١٠٣ ـ ١٠٦ ولقحت: اشتدت. وعوان: قوتل فيها مرة بعد مرة. وضروس: عضوض تهر الناس: تصيرهم يكرهونها من هر الشيء: كرهه. وعصل: كالحة معوجة. ومضره: ملحة.

الجزل: ما غلظ من الحطب. والأزل: الحبس. والجماعة: أن يجتمعوا في موضع واحد لا تخرج إبلهم إلى الرعي فتنحر. ويحشونها: يوقدونها. النكل: الجبناء.

فممدوحو شاعرنا شجعان يوقدون حرباً ضروساً اعتاد الناس كرهها. وهم صادقو العزيمة فيها لا يضعفون ولا يجبنون، لهذا نالوا إعجاب الشاعر الذي راح يخلد صفاتهم هذه في شعره الباقي على الأيام.

وليس غريباً أن تجتمع عاطفتا الرضا والكراهية في نفسية واحدة إزاء الحرب، ذلك لأن موقفي الشاعر في قصيدتيه السابقتين مختلفان تماماً.

لقد كان يطلب في الأولى تعزيز الصلح بين قبيلتين من أرومة واحدة كانت الحروب المتوالية قد أرهقتها وأفنت كثيراً من رجالاتها لذلك لم يكن أمامه سوى تضخيم السوء الذي تأتي به الحرب ليكون هذا أدعى لكراهيتها والعزوف عن العودة إليها، ثم الجنوح بدلاً من ذلك إلى توطين النفوس على الصلح والرضا بنتائجه.

أما في الثانية فهو يصف الفارس المثالي في زمنه. إنه ابن الحروب الذي لا يهابها مهما اشتدت وطالت. ومن هنا ندرك سر وجود التضاد في موقف هرم بن سنان من الحرب كما عرضه زهير. لقد استحق مدح الشاعر في معلقته لأنه سعى جاهداً لاخماد نار الحرب، إلا أنه استحق مدح الشاعر أيضاً في قصيدة أخرى لأنه أشعل نارها وقاد الخيل لخوضها [١] :

قد جَعَلَ المبتغون الخيرَ في هَرِمٍ   والسـائلون إلى أبـوابـه طُـرُقَـا
القـائد الخيـلَ منكـوبـاً دوابـرُهـا   قد أُحْكِمَتْ حَكَماتِ القَدِّ والأَبَقَا

فالحرب كريهة حين تكون في غير ما يهوى الشاعر، لكنها إذا جاءت موافقة لما يرغب أصبحت جميلة ونافعة. ولعل هذا يذكرنا بموقف الشاعر المشابه من الصيد. لقد اتحد موقفاه على أساس نفسي هام هو أن الشر يصبح خيراً إذا ما وظف من أجل تحقيق هذا الخير وإنجازه على صورة مأمولة ومرغوب فيها.

---

(١) الديوان ص ٤٩. الحكمة: حديدة في اللجام تكون على أنف الفرس وحنكه لتمنعه من مخالفة صاحبه وهي تتخذ من الأبق. والأبق: حبل القنّب.

وكان يرسم إلى جانب صور الحرب صوراً أخرى متعددة لأنواع السلاح المستخدم آنذاك، فالرمح، والسيف، والدرع والسهم، والقوس[1] كلها أسلحة حرص الشاعر أن تؤلف موضوعات لصور شتى في شعره، وكانت كل صورة منها تنقل شعوراً خاصاً أراد صاحبه أن يكون متعادلاً معها في حجم التمثل والتمثيل.

* * *

واهتم الشاعر كثيراً بمسألة السقاية وما يلازمها من أدوات، ووسائل، وأفعال. ها هو يصف مشهداً عاماً لوردهم وما يتعلق به من مفاهيم جاهلية قديمة: الماء يمتلكه الأقوى، أما الضعيف فمحروم منه ما لم يسمح له القوي بورده. قال[2]:

وخَالي الجَبَا أوردْتُه القَوْمَ فاسْتَقَوْا بِسُفْرَتِهِم من آجِنِ الماءِ أكْدَرَا
رأَوْا لَبَثاً مِنّا عليه استقاؤُنا وريُّ مَطَايانا به أن تُغَمَّرَا

عندما رآه القوم مشغولاً بسقاية خيله بتروٍّ شديد اضطروا إلى شرب ماء متغير الطعم بسفرتهم، ذلك لأنهم غير قادرين على دفعه عن الماء الصافي.

ونراه أحياناً يعود إلى أدوات الورد من دلو ورشاء وحوض[3] فيجعل منها موضوعات لصوره مقارناً بها بعضاً من أحواله ومشاعره. ها هو يشبه في صورة منها الدمع في عينيه بالماء المسفوح من دلو ضخمة على بكرة. قال[4]:

كأنَّ عَيْنِي وقدْ سَال السَّلِيلُ بهم وعبرةٌ ما هُمُ لو أنَّهُمْ أَمَمُ
غَرْبٌ على بَكْرةٍ أو لؤلُؤٌ قَلِقٌ في السِّلْكِ خانَ رَبَّاتِه النُّظُمُ

---

(١) الديوان، ص ٨٩، ١٠٠، ١٦٣، ٢٨٠، ٣٠٧، ١٣١.

(٢) الديوان، ص ٢٦٠ والجبا: ما حول البئر والجمع أجباء. السفرة: الشيء يأكلون عليه. الآجن: المتغير. ورى مطايانا أن تغمرا: أي نسقيها قليلاً. وانظر أيضاً ص ٣٧.

(٣) الديوان، ص ٣٠، ٦٧، ٢٤٣، ٢٨١، ٣٢٧، ٣٣١.

(٤) الديوان، ص ١٤٨ وما بعدها. والسليل: واد. والأمم: بين القريب والبعيد.

هذه صورة للعين وهي ملأى بدموع تتساقط غزيرة، رسمها الشاعر لتنبىء عن حاله وهو يراقب رحيل أحبته. ولها في شعره صورة مضادة، حيث وصف جفاف مائها لطول السفر وقساوته. قال يصف أعين رواحله [١] :

وكأنَّ أَعْيُنَهُنَّ من طُولِ السُّرَى   قُلْبٌ نَـواكِـزُ مـاؤُهُنَّ مُنَضَّبُ

فلقد ماثل بين عيون الإبل الغائرة إرهافاً، والآبار التي قلت مياهها أو نضبت.

* * *

واهتم الشاعر بطبيعة السكنى التي عاشها إنسان عصره فرسم بعضاً من الصور للخيمة العربية القديمة بأعمدتها وما حول ذلك من نؤى وأثاف، من ذلك قوله [٢] :

أثافيَّ سُفْعاً في معرَّسِ مِرْجَلٍ   ونؤياً كحوضِ الجُدِّ لمْ يَتَثَلَّمِ

فالأثافي، والمرجل، والنؤى، والأعمدة، والخيمة، والرماد الهامد المتلبد، كلها عناصر للبيت العربي القديم (الخيمة) استعادها الشاعر ورسم لها صوراً تعادل شعوراً ما، كان له وقتئذ.

وفي شعره أيضاً صور لأبنية كانت تبنى بالحجارة والطين كهذه الصورة لقصر مبوب شغل ببنائه بناؤون ماهرون. قال مشبها ناقته بهذا القصر [٣] :

وكـأنَّهـا إذ قُـرِّبَتْ لقُتُـودِهـا   فَـدَنٌ تَـطُوفُ بـه البُنَـاةُ مُبَـوَّبُ

---

(١) الديوان، ص ٣٧١ قلب: مفردها قليب وهو البئر. نواكز: قليلات الماء.

(٢) الديوان ص ٧ وانظر أيضاً ص ٢١٩. والأثافي حجارة ثلاثة يوضع عليها المرجل. والمرجل: كل قدر يطبخ فيها. والسفعة: سواد تخلطه حمرة. والنؤي: حاجز يرفع حول البيت من تراب لمنع دخول الماء. والجد: البئر.

(٣) الديوان، ص ٣٧١، والقتود: جمع قتد وهو خشب الرحل. والفدن: القصر المشيد.

وهذا يدل على أن الشاعر رأى مثل هذا القصر في بيئته القديمة، فأناس تلك البيئة لم يكونوا جميعاً بدوا رحلا وإنما كان منهم المتحضرون الذين يقطنون المدن ويشيدون فيها المساكن والقصور. أو أن الشاعر كان ـ ككثيرين من شعراء الجاهلية ـ على علم بحضارة الغساسنة والمناذرة والفرس والروم وما كان لهم من قصور فخمة تركت أبعاداً في النفس حتى باتت ترتسم في الشعر صوراً تحمل انطباعات صاحبها.

ومثل ذلك أداة السفر عنده، فلم تكن الناقة هي الأداة الوحيدة التي اهتم بها، وإنما اهتم أيضاً بأداة سفر جديدة هي السفينة. ويبدو أن أبناء عصره عرفوا السفن بدقة، فهو يرسم المعالم تاركاً لهم تكملة الصورة بما يعرفون كهذه الصورة[١]:

يَغْشَى الحُداةُ بهمْ حُرَّ الكَثِيبِ كما يُغْشِي السَّفائِنَ مَوْجَ اللُّجَّةِ العَرَكُ

وكهذه الصورة التي يستعيد فيها جهاد البحارة كي تظل السفينة مندفعة في سيرها القاصد[٢].

يَقْطَعْنَ أَجْوازَ أَمْيالِ الفَلَاةِ كما يَغْشَى النَّواتِي غِمَارَ اللُّجِّ بالسُّفُنِ

ومن الطريف حقاً أن الشاعر لم يستعد صورة السفينة في ذهنه إلا في وصفه للظعائن المرتحلات اللائي جعل عبور رواحلهن الصحراء والأراضي القاسية شبيها بعبور السفن أمواج البحر العاتية. والحصيلة التي نخرج بها من جمع الظعائن إلى مسار السفينة هي اهتمام الشاعر بالأنسياب الهادىء وسط القسوة والصعب، وإذا تذكرنا اهتمامه بالسلام الإنساني وتحويل قسوة الحروب إلى ألفه وانسجام قاربنا بين الصورة ومدلولها الحياتي عنده.

* * *

(١) الديوان، ص ١٦٧ وانظر أيضاً ص ١٤٨.

(٢) الديوان ص ١١٨ الميل: القطعة من الأرض مد البصر والجمع أميال. وأجواز: أوساط. والنواتي: الملاحون والواحد: نوتي ويقال هم خدم السفينة. والغمار: الماء الكثير.

واهتم بزينة القوم فأكثر من ذكر الثيـاب والألبسة التي كـان الناس يتعاملون بها ويزدانون بأشكالها المختلفة. والذي يبدو من صوره أن اليمن ومصر والشام من أهم البلدان التي كانت أقمشة الثياب تأتي منها، فقد ذكر الثوب القبطي الذي ينسب إلى مصر أو الشام بقوله[1] :

لـيــأْتِيَـنَّــك مني مـنــطقٌ قَــذَعٌ   بـاقٍ كما دَنَّسَ القُبْطِيَّةَ الـوَدَكُ

كما وصف البرود اليمنية المحسنة بقوله[2] :

وأَبـيضَ عــادِيٍّ تـلُوحُ مـتـونُــه   على البيدِ كالسَّحْلِ اليَمانِي المُبَلَّجِ

هذا وقد استعاد في شعره صوراً لأنواع مختلفة ومتعددة من ألبسة الناس في عصره أمثال: الملاء، والعباء، والإزار، والنقيبة، والسربال[3] .

وقد اهتم بألوان الثياب فرسم صوراً لما لونه أبيض وأحمر ومخطط[4] . كما اهتم بأصل القماش الذي ذكر منه الحرير، والكتان الرازقي[5] .

وقد أفاد في صوره أيضاً من الكيفية التي كانوا ينسجون بها ثيابهم. قال مثلاً في تصويره لذاته التي تملك قدرة رد الإساءة بأبلغ منها: [6]

لِذِي الفضل من ذُبْيانَ عندي مودَّةٌ   وحِفْظٌ ومن يُلْحِمْ إلى الشَّر أَنْسُجِ

---

(1) الديوان ص ١٨٣ القذع: القبيح. الودك: الدسم.

(2) الديوان ص ٣٢٢ السحل: الثوب الأبيض النقي من ثياب اليمن ينسج من القطن. المبلج: المحسن.

(3) الديوان، ص ٥٧، ٧٧، ٣١٥، ٣٧٧، ٢٩٣، ٢٢٨.
والعباء: كساء من صوف مفتوح من قدام يلبس فوق الثياب. والنقيبة مثل السراويل: ثوب تلبسه المرأة تحت ثوبها. والسربال: القميص.

(4) الديوان، ص ٩٧، ٥٧، ٢٢٨.

(5) الديوان، ص ٧٧، ٢٢٨.

(6) الديوان، ص ٣٢٤ واللحمة: ما نسج عرضاً وهي خلاف السدى وهو ما مد من الخيوط طولا.

ومن وسائل زينتهم الأخرى التي اهتم بها زهير السبيكة، والقلادة، والكحل ويظهر أن السبيكة عنده غير القلادة بالرغم من أنهما يتخذان لتزيين عنق المرأة فالسبيكة ـ كما تبدو ـ معدن يسكب على شكل خيط مقوس. قال يصف قوس الصائد[1]:

مَلْساءُ مُحْدَلَةٌ كأنَّ عِتَادَها ... نَوَّاحَةٌ نَعَتِ الكِرامَ مُشَبِّبُ

كاقْواء خلصاءِ المُقَوَّسِ نَبْعَةٌ ... مثلُ السَّبِيكَةِ إذْ تُمَلُّ وَتُشْسَبُ

فقد شبه في الصورة انحناء القوس بانحناء السبيكة بعد أن تحمى في النار وتعالج حتى إذا ما بردت اتخذت الشكل المقوس. أما القلادة فمؤلفة من حبات من اللؤلؤ تنظم بخيط فتعلق في العنق. قال يشبه تتابع تساقط الدمع من عينيه بتساقط حباتها من السلك[2].

كأن عَيْنِي وقَدْ سالَ السَّلِيلُ بهم ... وَعَبْرةٌ ما هُمُ لو أنهم أَمَمُ

غَرْبٌ على بكْرةٍ أو لؤلُؤٌ قلقٌ ... في السِّلْك خانَ به ربّاتِه النُّظُمُ

وأما الكحل فمن وسائل التجميل المفضلة للشاعر ذلك لأنه كرر تصويره فقال في إحدى صوره يصف عيني حبيبته[3]:

ونَاظِرتَيْنِ تَطْحَرانِ قَذاهُما ... كأنَّهُما مكْحُولَتانِ بإثْمِدِ

---

(١) الديوان ص ٣٧٧. ومحدلة: أعلاها أوسع من أسفلها. عتادها، ويروى عدادها، وهو صوتها.

وخلصاء: لعلها خلساء أي سمراء في موضع التقويس. مل القوس بالنار: أي عالجه بها. وشسب: صار شاسباً أي يابساً.

(٢) الديوان ص ١٤٨ وما بعدها. والنظم: واحدها نظام وهو الخيط. ورباته: النساء اللواتي ينظمنه.

(٣) الديوان ص ٢٢٦. تطحران أي ترميان به. الإثمد: الكحل.

وقال في صورة أخرى يصف ثغرا جميلا [1] :

ومؤشّــرٍ حُمْشِ اللِّثَـاتِ كـأنّمـا شَـرِكَتْ منـابِتُـه رَضِيضَ الإِثْمِـدِ

* * *

ومن أشيائهم الهامة التي أعاد الشاعر رسم صورها مراراً: النار، والحبل، والمال. أما النار فقد استخدمها في مجال الكرم والشجاعة لكنه كان ينظر إليها في كل مجال من زاوية خاصة، ففي مجال الكرم كان يجمعها إلى القدر والموقد ويستخرج منها جميعاً حالات تتناسب وسماحة الكرم، قال يمدح سنان بن حارثة المري [2] :

نِعْمَ الفَتَى المُـرِّيُّ أنتَ إذا هُمُ حَضَروا لَدَى الحُجُرَاتِ نارَ المَوْقِدِ

كان هذا هو الوجه السمح للنار لكن للنار وجهاً آخر مناقضاً، وقد أفاد منه الشاعر في تشكيله صوراً للحرب وما يتبعها من مظاهر القسوة البشرية، فها هي الحرب تتلظى أو تستعر كالنار الحارقة، وها هم بنو سحيم بن غطفان (نار الغضا لمن اصطلاها) وها هو غبار المعركة يفور (كما فارت دواخن غرقد) [3] .

ومن هذه الصور المتجهمة للنار أيضاً تشبيهة الحرب التي لاقاها حزم سنان المري بنار يصلي بحرها الأبطال [4] .

وإذا يُـلاقِـي نَـجْـدةً مـعـلومـةً يَصْلَى الكُمـاةُ بِحَـرِّهـا لَمْ يَبْلُدِ
لَـمْ يَلْقَـهـا إلاَّ بِشـكَّـةِ حـازِمٍ يَخْشَى الحـوادثَ عازمٍ مُسْتَعْـدِدِ

---

(١) الديوان ص ٢٦٩. ومؤشر: ثغر فيه تحزيز. وحمش اللثات: قليل اللحم دقيق وشركت: خالطت.

(٢) الديوان ص ٢٧٥ وما بعدها وانظر أيضاً ص ٩١.

(٣) الديوان ص ٣٥٦، ٣٠٦، ٣٢٩، ٢٣٠ . وغرقد: شجر له شوك.

(٤) الديوان، ص ٢٧٧ نجدة: شدة وشجاعة. الكماة: الأشداء. ولم يبلد: من البلادة أي يضعف. الشكة: السلاح أجمع. مستعدد: أراد مستعداً.

فنار الحرب توقد بالسيوف والرماح. وموقدها فتيان من طبعهم الشجاعة لا يضعفون، ولا يجبنون. وهم يشعلونها ليحر قوافيها عظام القوم من أعدائهم. هذا هو شأنهم دائمًا [١].

وأما الحبل فالتفت منه إلى مسألتين هامتين هما: وظيفة الحبل، وطبيعته. أما وظيفة الحبل (وهي الجمع بين شيئين) فلقد كانت تقوم في خياله وهو يتمثل الحب في إحدى صوره حبلاً تعلق به قلبه [٢].

إنَّ الخَليطَ أجدَّ البَيْنَ فانْفَرَقَا وعُلِّقَ القلْبُ من أَسْماءَ ما علِقا

وكذلك وهو يتخيل الجوار في صورة ثانية حبلا يتمسك به [٣]:

هلَّا سألْتَ بَنِي الصَّيْداءِ كلَّهُمُ بأيِّ حبلِ جِوارٍ كنتُ أَمْتَسِكُ

وأما طبيعة الحبل وهي كونه قوياً أو واهياً فقد تمثلت له وهو يصف حبه، فأيام الصفاء في الحب تعادل حبلاً جديداً متيناً في هذه الصورة [٤].

صرمَتْ جَدِيدَ حِبالِها أسماءُ ولقد يكونُ تواصلٌ وإخاءُ

لكن أيام الجفاء تعادل حبلاً واهياً خلقاً كما في قوله [٥]:

وأَخْلَقَتْكَ ابنةُ البكْرِيِّ ما وَعَدَتْ فأَصْبَحَ الحَبْلُ منها واهياً خَلَقا

وأما المال فقد ذكر مصادره وأنواعه، من ذلك الكنز حيث شبه به المجد، ثم الوديعة، والدية أو الغرامة التي كان «ينجمها قوم لقوم» [٦]. وأخيراً الإرث الذي شبه به الحمد وجعله كالمال الذي يورثه الإنسانُ بنيه فقال [٧]:

---

(١) أنظر الديوان ص ١٠٥، ١٠٦.

(٢) الديوان ص ٣٣ وانفرق: انقطع. الخليط: المخالط في الدار ويكون واحداً وجمعاً.

(٣) الديوان ص ١٧٩. بنو الصيداء: قوم من بني أسد وهم رهط الحارث بن ورقاء، وكان قد أغار على إبل زهير وأخذ راعيه يساراً.

(٤) الديوان، ص ٣٣٨.

(٥) الديوان، ص ٣٤.

(٦) الديوان، ص ١٧، ٢٧٩، ٢٢، ٢٦.

(٧) الديوان، ص ٢٣٦.

فلو كان حمدٌ يُخْلِدُ النَّاسَ لم يَمُتْ ولكنَّ حَمْدَ النَّاسِ ليس بمُخْلِدِ
ولكنَّ فيه باقياتٍ وراثةً فأَوْرِثْ بَنِيكَ بَعْضَها وَتَزَوَّدِ

هذا وقد رسم صوراً متفرقة لأنواع أخرى مختلفة من أشيائهم في ذلك الوقت، كالقيد، والسلّم، والرحا، والقار، والإبرة، والجلد، والسيور، والقدر والقدح [١] وغير ذلك مما كان يراه في زمانهم وبيئتهم.

(٢)
الإنسان

تقع صور المجال الإنساني في المرتبة الثانية من منطقة الاهتمام عند زهير، لكنه ــ مع ذلك ــ التفت إلى هذا المجال كثيراً وشكل منه صوراً تناولت جوانب مختلفة منه.

وأول الجوانب هو النموذج الإنساني بشكل عام، وأقصد به هنا الفرد الذي يتصرف في الحياة منطلقاً من موقف شعوري أو فكري ما. ولابد لهذا النموذج من عنصرين أساسيين يؤلفان معاً شخصية الانسانية النموذجية. والعنصران هما: القاعدة الشعورية أو العاطفية التي ينطلق منها حافز السلوك، ثم السلوك الإنساني نفسه الذي يتحقق بدافع ويسير إلى هدف معين. لقد غطت صور الشاعر هذين العنصرين بشكل تكافلي يجعل الحدود الفاصلة بينهما قضية متشابكة متداخلة. ولكننا، مع ذلك، سنحاول تصنيف الصور وتوزيعها عليهما من مبدأ أن العاطفة الساكنة تؤلف قاعدة السلوك، أما العاطفة الفاعلة المحركة المتبوعة بفعل ما فتحقيق للسلوك.

بناء على هذا نلاحظ أن صور القاعدة السلوكية مصروفة عنده إلى الخوف والكراهية والحقد والطمع والحزن والعزة [٢]، وكذلك الذلة التي نجده يقرنها بالناقة كما في هذه الصورة [٣].

---

(١) الديوان، ص ٥٢، ٣٠، ١٩، ٢٧٤، ٣١٣، ٢٣١، ٩١، ٧٨.
(٢) الديوان، ص ٢٢٥، ٢٣٦، ١٨٨، ١٧٥، ٢٧٩، ١٣٠ على الترتيب.
(٣) الديوان ص ٣٧١ عيدية: منسوبة إلى حي من اليمن. الوجيف: السير. وتمثيلها: ما بقي في جوفها من علف وماء.

تَهْـدِي قـلائصَ دُرِّبَتْ عِيـديَّـةً ... خُوصاً أَضَرَّ بها الوجيفُ المُهْذِبُ
حتى انْطوَى بعد الـدَّءُوبِ ثَمِيلُها ... وأُذِلَّ منهـا بـالفَـلاةِ المَصْعَـبُ

لحقت الذلة الجانب الصعب في هذه الناقة بعد أن هد السير قواها وقلل من نشاطها وعنفوانها اللذين كانا لها مع بداية السفر. ومن صور السلوك الإنساني قول الشاعر[(١)] :

فـاعْـتَـمَّ وافْـتَـخَـرتْ زواخِـرُهُ ... بِتَـهـاوِلٍ كَـتَـهـاوِلِ الـرَّقْـمِ

الذي يصور فيه منظراً لفعل المعتز بنفسه بعدما أعطاه للنبات الأخضر وهو يبتهج فرحا بمنظره الجميل. وكذلك قوله[(٢)] :

تـراه إذا مـا جِئْـتَـهُ مـتـهـلِّلاً ... كـأنك تُعـطيه الـذي أنت سـائِلُهْ

الذي يصور فيه فرحة الإنسان الكريم وهو يؤدي فعل الكرم. فأساريره تنشرح للعطاء كما تنشرح أسارير الآخذ للعطية. ومن السلوك ما هو دائم يتخذ شكل العادة، كما في قوله يصف فعل الكرم عند ممدوحه[(٣)] :

وَعَـوَّدَ قـومَـهُ هَـرِمٌ عـليـه ... ومن عـاداتِـه الخُلُقُ الكَـريـمُ
كـمـا قـدْ عـوَّدَهُـمْ أَبـوه ... إذا أَزَمـتْ بـهـم سَـنَـةٌ أَزُومُ

فهرم عود قومه على العطاء كما فعل ذلك أبوه من قبل، حتى إن الكرم كان عندهما عادة تتبدى وقت الضيق.

ومن السلوك أيضاً ما هو عارض كغلبة الند للند. لقد استعاد هذه الغلبة وهو يصور الصراع بين الحق والباطل إذ قال[(٤)] :

---

(١) الديوان ص ٣٨٣ والزواجر: ما طال من النبت والتف. وتهاوله: ألوان زهره وشبه زهر النبات بنقوش الوشي ورقومه.
(٢) الديوان ص ١٤٢.
(٣) الديوان ص ٢١١ أزمت: عضت.
(٤) الديوان، ص ١٣٨.

وذي نعمـةٍ تممتَها وشكـرتَهـا		وخَصْمٍ يكـادُ يَغْلِبُ الحَقَّ باطِلُهْ

فغلبة الباطل للحقِّ عارضةٌ قد تدوم فترةً لكنها لا تدوم أبداً. ومثل هذا الانتصار للمستنجد أوخذلانه، وعصيان الأمر أو طاعته ثم عياده المريض وإزعاج الناس والبكاء على الأحبة كما رسمت ذلك أبعاد صوره[1] . ولعل أدل الصور خطابه للدهر الذي تمادى في جبروته وظلمه للناس كما قال[2] :

يـا دهـرُ قـد أَكْثَـرْتَ فَجْعَتَنَـا		بِسَـراتِنـا وقـرعْتَ في العَـظْمِ
وَسَلَبْتَنـا مـا لـسْتَ مُـعْقِبَـهُ		يـا دهـرُ مـا أنْصَفْتَ في الحُكْمِ
أَجْلَتْ ضُـرُوفُـكَ عنْ أخِي ثِقَـةٍ		حـامِي الـذِّمَـارِ مُخَـالِطِ الحَزْمِ

* * *

ومن جوانب الإنسان الأخرى حركته.

لقد رسم لها الشاعر مجموعة من الصور ليست بالقليلة إذا ما قيست بصور الإنسان في جوانب أخرى. والحركة قد تكون حركة القدمين كالإقبال والإدبار في صورته الشعرية هذه[3] :

وَمَـرْقَبَـةٍ عَـرْفـاءَ أَوْفَيْتُ مُقْصِـراً		لَأسْتـأْنِسَ الأَشْبـاحَ منهـا وأَنْـظُرا
عَلَى عَجَلٍ منّي غِشَاشاً وقد دَنَا		ذُرَى الليـلِ واحمرَّ النهـارُ وأَدْبَرَا

فإقبال الليل وإدبار النهار مستعاران من حركة المسير للإنسان، وهي حركة أعطت الصوره بعداً معنوياً عميقاً، كما منحتها سمة حية ونشاطاً واضح التأثير.

---

(١) انظر الديوان ص ١٣٧، ٣١، ٢٦٠، ٢٧٩ على الترتيب.

(٢) الديوان ص ٣٨٥ والسراة: الأشراف. أجلت: انكشفت. والذمار: كل ما يلزمك حفظه وحمايته.

(٣) الديوان ص ٢٦٢ وما بعدها. ومرقبة: هضبة. وعرفاء: طويلة العنق مشرفة. مقصراً: عشيا. وغشاش: عجلة.

وقد تكون الحركة حركة لليدين كقذف البيوت بيابس الشجر أو الخشب كما في هذه الصورة [1] :

تا للّهِ قد علمتْ قيسٌ إذا قَذَفَتْ ريحُ الشتاءِ بيوتَ الحيِّ بالعَنَنِ

وأما أن تكون حركة الفم والأسنان كقوله [2] :

تُلَجْلِجُ مُضْغَةً فيها أَنيضٌ أَصَلَّتْ فهي تحتَ الكَشْحِ داءُ

والحركة قد تكون هادئة كما مثلتها صورته التي نقل فيها حركة السائر مدفوعاً بالمخافة والرجاء [3] .

وجارٍ سارَ مُعْتَمِداً إليْنَا أَجاءتْه المخافَةُ والرَّجَاءُ

وقد تكون سريعة خاطفة كهذه الصورة التي ينقل فيها سرعة إنجاز يد الممدوح للعمل [4]:

ولأنت تَفْري ما خَلَقْتَ وبعـ ـضُ القوم يَخْلُقُ ثم لا يفْري

* * *

هذا واستعاد أيضاً بعض الصور من حواس الإنسان أو ما هو مصروف إليها مباشرة وقد أكثر في هذا من الصور التي لها علاقة بحاسة النطق كما في هذه الصورة التي جعل فيها الوجوه تخبر عن القلوب قال [5] :

متى تك في صديق أو عدوٍّ تخبِّرك الوجوهُ عن القُلُوبِ

---

(١) الديوان، ص ١٢١، والعنن: جمع عنه وهي حظير من خشب حول البيت لترد عنه الريح أو لتحبس الإبل.

(٢) الديوان، ص ٨٢ وتلجلجة المضغة: كثرة المضغ لها فلا تبتلع ولا تلقى. وأصلت: أنتنت. الكشح: الجنب.

(٣) الديوان، ص ٧٧.

(٤) الديوان، ص ٩٤ والخالق: الذي يقدر ويهيء. ويفري: يقد ويشق.

(٥) الديوان، ص ٣٣٣.

وهذه الصورة التي جعل فيها الذباب يتغنى وسط موج أحضر شبيهاً بصوت شارب خمر تذكر أحباءه فترنّم بالغناء. قال [١] :

وَمُسْتَأْسِدٍ يَنْدَى كأنَّ ذُبَابَهُ   أخو الخمرِ هاجَتْ حُزْنَهُ فتذكَّرا

لكنه رسم صورا أخرى موجهة إلى حواس أخرى. مثال ذلك هذه الصورة الموجهة إلى حاسة الذوق قال [٢] :

وقد كُنْتُ من سَلْمَى سنيناً ثمانياً   على صِيرِ أَمْرٍ ما يمرُّ وما يَحْلُو

والتفت أيضاً إلى الجسد الإنساني فاستعاد صوراً لبعض أعضائه، من ذلك وصف عام لجسد آدمي عارٍ كما في هذه الصورة التي قارن فيها بين هذا الجسد والحمار الوحشي الذي سمنه وجلا لونه استمرار رعيه واستقلاله في الخصب [٣] :

تربَّع بالقَنَانِ وكلِّ فَجٍّ   طَبَاهُ الرَّعْيُ منه والخَلَاءُ

فآضَ كأنَّهُ رجلٌ سَلِيبٌ   على عَلْيَاءَ ليس له رِدَاءُ

وأيضاً وصف عام لجسد بشري يتشقق دما كما في هذه الصورة [٤] :

سعى ساعياً غَيْظِ بنِ مُرَّةَ بعدما   تَبَزَّلَ ما بين العَشِيرةِ بالدَّمِ

ومن ذلك أيضاً رسمه صوراً لظهر الإنسان، وصدره الذي هو مكمن أسراره، ثم وجهه الحسن، ويده المتحركة، ورأسه في سواد شعره، وفي شمول الشيب له، وعينه الباكية، وكشحه المطوي، ورئته التي أن أرعدت دلالة على

---

(١) الديوان ص ٢٦٣ ومستأسد أي نبت كثر وطال. وقد سبقه إلى رسم هذه الصورة عنترة حيث قال:

وخلا الذبابُ فليس ببارحٍ   غرداً كفعل الشارب المترنم

(٢) الديوان، ص ٩٦.

(٣) الديوان، ص ٦٦، ٧٠ والقنان: جبل لبني أسد. طباه أي دعاه ما فيه من الرعي وخلاؤه من الناس. وفج: طريق والفج: كل متسع. وسليب: عريان.

(٤) الديوان، ص ١٤ وتبزل: أي تشقق.

خوف صاحبها، وأنامله التي إن اصفرت أعلنت اقتراب موته [١]. كان في كل تلك الصور يستغل وظيفة العضو الجسدي لإيجاد الحياة في الصور المشكلة من ذلك العضو. قال مثلاً [٢]:

دفعْتُ بمعروفٍ من القولِ صائبِ   إذا ما أَضَلَّ القائِلِينَ مفاصِلُهْ

فمفاصل الإنسان لها وظيفة حيوية في جسمه؛ فهي التي تعطي أعضاءه مرونة الحركة. وفي سلامتها أو تعطيلها تكمن قدرة الإنسان أو عدم قدرته على إنجاز العمل والحركة. من هنا تصبح هي النقطة المركزية لأية فائدة متوخاة من أطراف الإنسان. لقد أفاد الشاعر من هذه المهمة لها واستغلها في مجال القول: فمن وقع قوله على المفصل، وقع على الموضع الموحد الملتحم لذلك أصاب ومن أخطأه باعد بين القول والصواب وسار في طريق الاضطراب المضل.

وكان أحياناً يرسم صوراً للإنسان في مرضه كما في قوله الذي يجعل فيه الحب داءً [٣]:

فصحوتُ عنها بعدَ حبٍّ داخِلٍ   والحبُّ تُشْرِبُهُ فؤادَك داءُ

ومع المرض يذكر الشفاء. وقد استعاد صورته في قوله الذي جعل فيه الحلم دواء يشفي الإنسان من جهله [٤].

وإنْ جِئْتَهُمْ أَلْفَيْتَ حولَ بُيوتِهِمْ   مَجالِسُ قد يُشْفَى بأحلامِها الجَهْلُ

هذا وقد استعاد في صور أخرى صحوة الإنسان من غفلته فقال [٥]:

صَحَا القلْبُ عن سلْمىٰ وأقْصَرَ باطِلُهْ   وَعُرِّيَ أفراسُ الصِّبا ورواحِلُهْ

---

(١) الديوان، ص ٩٠، ١١٣، ١٢٥، ١٤٨، ٢٢، ١٠، ٢٩٧.
(٢) الديوان، ص ١٣٨.
(٣) الديوان، ص ٣٣٩.
(٤) الديوان، ص ١١٣.
(٥) الديوان، ص ١٢٤.

لكنه أيضاً اهتم بموت الإنسان وأوجده في بعض آخر من الصور. قال مثلا [1] :

لهم هَـوىً من هوانـا ما يُقَـرِّبُنَـا   ماتت على قُرْبِهِ الأحشاءُ والكَبِـدُ

صور الرجل والمرأة في شعر زهير تحقق فحوى القول بأن الرجل في الشعر الجاهلي معنى، والمرأة صفة. فصورة الرجل عنده تجمع الكرم والشجاعة ونبل المحتد وجميل الخلق كما في قوله مثلاً [2] :

أَلَمْ تـر ابْنَ سِنـانٍ كيف فضَّلَهُ   ما يشْتَرِي فيه حمدَ النّاسِ بالثَّمَنِ
وحَبْسُـهُ نفسَـهُ في كـلِّ مَنْزِلَـةٍ   يَكْـرَهُهَا الجُبَنـاءُ الضَّاقَـةُ العَـطَنِ
حيثُ تَرى الخيلَ بالأبْطالِ عابسةً   يَنْهَضْنَ بـالهُنْـدُوانِيَّـاتِ والجُنَنِ
تاللَّهِ قد عَلِمَتْ قيسٌ إذا قَـذَفَتْ   ريحُ الشِّتاءِ بيوتَ الحيِّ بـالعُنَنِ
أَنْ نِعْمَ معتـرَكُ الحيِّ الجياع إذا   خَبَّ السَّفِيرُ ومأْوَى البائِسِ البَطِنِ
وَمَنْ يُحارِبْ يَجِدْهُ غيـرَ مُضْطَهَـدٍ   يُرْبِي على بِغْضَةِ الأعداءِ بالـطَبَنِ
هَنَّاكَ ربُّكَ مـا أعطاكَ مِن حَسَنٍ   وحيثُمـا يَـكُ أَمْـرٌ صـالـحٌ فكُنِ

فالشجاعة حين توجب الشجاعة، والكرم حيث يطلب الكرم، ثم العلم الذي يرتفع به صاحبه فوق ضغائن الأعداء؛ كلها قيم جميل وأخلاق صالحة ورثت ابن سنان ــ ممدوح الشاعر ــ الحمد والمجد في المجتمع والحياة. وهذا أقصى غاية يطمح إلى تحقيقه كل رجل مثال في ذلك الوقت.

أما المرأة فهي في شعر زهير جميلة الهيئة والصورة دائماً. لقد وصف جيدها فقال مشبهاً إياه بعنق ظبي جميل ممدود لتناول أوراق الشجر [3] :

---

(١) الديوان، ص ٢٧٩، وانظر أيضا ص ١٤١.

(٢) الديوان ص ١٢٠ ــ ١٢٣ والضاقة: جمع ضيق. والعطن: مبرك الإبل ويقال للبخيل إنه ضيق العطن. والعنن: جمع عنه وهي الحظيرة. وخب: جرى. والسفير: ما انحت من الشجر تسوقه الرياح. والبطن: النهم. والطبن: الفطنة والعلم.

(٣) الديوان، ص ٢٦٩ والآدم من الظباء: الذي ليس بخالص البياض. والعاقد الذي يعقد عنقه ويلويها ويقرو: يتتبع. والطلح: شجر. والأنعمين وثهمد: موضعان؟

إذْ تَسْتَبيكَ بجيدِ آدَمَ عاقِدٍ		يَقْرو طُلُوحَ الأنْعَمِينَ فَنْهَمَدِ

ووصف طيب ريقها مشبهاً إياه برائحة الخمر المعتق[1] :

كأنَّ ريقَتَها بعد الكرى اغْتَبَقَتْ		من طيِّبِ الرَّاحِ لمَّا يَعْدُ أن عَتَقَا

ووصف مقلتيها فشبهها بمقلتي مهاة في سوادهما، كما وصف ملاحتها فشبهها بالدر في نقاوته قال[2] :

وأمَّا المُقْلَتانِ فمن مَهَاةٍ		ولِلدُّرِّ الملاحةُ والنَّقَاءُ

لقد جمعت هذه الفتاة إلى جمال الشكل نعيم العيش فغدت نعيمًا للعيون كما قال[3] :

خَوْدٌ مُنَعَّمَةٌ أَنِيقٌ عَيْشُها		فيها لعَيْنِكَ مكلأٌ وبَهَاءُ

هذه هي صورة المرأة كما بدت في شعر زهير: إنها مثالية الجمال والبهاء. لكن سؤالاً يظل يلح في عقلية الدارس لهذه المرأة في شعر هذا الشاعر وغيره من الشعراء الجاهليين: هل تعداد الأوصاف الجمالية السابقة تدل على مجرد رسم صورة للمرأة المعشوقة، أم أن وراء ذلك الرسم أبعاداً رمزية عميقة؟

إن محاولتي الإجابة عن هذا السؤال تأتي من إدراك الأبعاد التي لمستها وأنا أحلل شعر زهير، فالمرأة عنده، وإن ألبست لبوساً زاهي الشكل، تنصرف دائمًا إلى التعبير عن معنى كبير جداً وعميق جداً، والذي يحدده عادة ليس البيت الذي يحوي صوراً جزئية محددة الدلالة وإنما السياق بمجموع أحداثه وعلاقاته المتشابكة.

ففي دراسة للبنية الاجتماعية من خلال معلقة زهير[4]. تبين لي أن

---

(١) الديوان ص ٣٥ وقوله: لما يعد أن عتقا: أي لم يتجاوز أن يصير عتيقاً.

(٢) الديوان ص ٦٢.

(٣) الديوان، ص ٣٣٩، الخود: الحسنة الخلق. مكلأ: منظر. بهاء: حسن وروعة.

(٤) انظر «معلقة زهير والبنية الاجتماعية في العصر الجاهلي» في مجلة «المعرفة» السورية عدد نيسان ١٩٨٠.

المرأة في الأطلال ــ وهي أم أوفى ــ قد تكون رمزا للقوة الاجتماعية (القبيلة) التي بسطت نفوذها حتى إذا لم يعد هناك قوة تجابهها انشغلت بتدمير نفسها. كما تبين لي أيضاً أن المرأة في الظعائن تؤلف دلالة مناقضة: إنها قد تكون رمزاً للمجتمع المسالم الذي يتمنى الشاعر أن يكون بديلاً عن مجتمع أم أوفى المدمر.

قامت العلاقة بين المرأة والرجل في صور زهير على أساس الوظيفة التي ارتبطت بصفة كل منهما؛ فالرجل هو صاحب الحركة والنشاط والفعل خارج البيت، أما المرأة فخبيئة بيتها تنتظر من يخطبها[1] :

وما أدري وسوف إخالُ أَدْرِي ... أقومٌ آلُ حِصْنٍ أم نِساءُ
فإن تكُنِ النساءُ مخبَّآتٍ ... فحُقَّ لكلِّ مُحْصَنَةٍ هِداءُ

والمرأة تعرف جيداً طريقها إلى قلب الرجل، إنها تبرز له بالصفة الجمالية التي تأسره فيتعلق بها تعلق العاشق المشتاق[2] :

قامتْ تَبَدَّى بذي ضَالٍ لِتَحْزُنَنِي ... ولا محَالةَ أَنْ يَشْتاقَ مَنْ عَشِقَا
بِجِيدِ مُغْزِلَةٍ أَدْماءَ خاذِلَةٍ ... من الظِّباءِ تُراعِي شادِناً خَرِقَا

وهي أيضاً تعرف كيف تحافظ على تعلقه بها: المماطلة والسلبية المصطنعة وسيلتان لإبقاء عواطفه مشبوبة تدفعه لذكراها وعدم سلوها دائماً[3] :

وكنتُ إذا جِئْتُ يوماً لحاجَةٍ ... مَضَتْ وأَجَمَّتْ حاجَةُ الغدِ ما تَخْلُو
وكلُّ مُحِبٍّ أَعْقَبَ النَّأْيُ لُبَّهُ ... سُلُوَّ فؤادٍ غيرَ لُبِّكَ ما يَسْلُو

وهكذا تظل العلاقة بين المرأة والرجل حيوية متجددة ذلك لأن الطبيعة الإنسانية لكل منهما تهديه إلى التصرف الذي يحتاجه نده.

---

(١) الديوان، ص ٧٣ والهداء: الزوج.
(٢) الديوان ص ٣٤، ٤٤ بذي ضال: موضع به ضال وهو السدر البري.
(٣) الديوان، ص ٩٧.

ومن ذلك حرص المرأة الطبيعي على المال. وتبذير الرجل الدائم له ابتغاء الحمد والثناء.

لقد أبرز الشاعر هاتين الطبيعتين المختلفتين في هذا المشهد الجدلي المعبِّر[١] :

بَكَرْتُ عليهِ غُدْوَةً فوجدْتُهُ ... قُعُوداً لَدَيْهِ بالصَّرِيمِ عَوَاذِلُهْ
يُفَدِّينَه طَوْراً وطَوْراً يَلُمْنَهُ ... وأَعْيَا فما يَدْرِينَ أَيْنَ مَخَاتِلُهْ
فأَعْرضْنَ منه عن كريمٍ مُرَزأٍ ... جَمُوعٍ على الأَمْرِ الذي هُوَ فاعِلُهْ

لكن الإرادة القوية المدرَّبة التي كانت لهذا الكريم جعلته ينتصر على كل محاولة من جانب المرأة.

(٣)
الحيوان

اهتم الشاعر بالأليف من الحيوان وخص بهذا الاهتمام الإبل والخيل والكلاب. أما الإبل فقد أخذت الناقة منها أكثر ذلك الاهتمام. لقد اتخذها وسيلة رحلته ورسم لها صوراً كثيرة تدل كلها على التميز، فهي قوية نشيطة سريعة سرعة دلو انقطع رشاؤه فهوى في البئر لا يعيق سرعته عائق[٢] .

ولهذا كان يعادل بينها وبين حيوانات أخرى عرفت فيها مثل هذه الصفات فهي تشبه في القوة فحلاً شديداً[٣] :

فوقَعْت بين قُتُودِ عَنْسٍ ضامرٍ ... لحَّاظَةٍ طَفَلَ العَشِيِّ سِنَادِ
وكأَنَّها بعد الكَلالِ عَشِيَّةً ... قَهْبُ الإهابِ مُلَمَّعٌ بِسَوادِ

---

(١) الديوان، ص ١٤٠، ١٤١ والصريمة: جمع صريمة وهي القطعة من الرمل. ويختل: يخدع.
(٢) الديوان، ص ١١٤.
(٣) الديوان، ص ٣٣١ وما بعدها والقتود: أحناء الرحل. طفل العشي: قبيل العشي. وسناد: مشرفة قهب الاهاب: ثور أبيض الجلد. والكلال: الأعياء.

أو قطاةً لاحقها صقر فدفعها الخوف إلى الإسراع، أو حمار وحشٍ طرده الرماه، أو فرس أخدري معروف بسرعته [١]، أو ذكر نعام مندفعٍ فوق طريق واضح المعالم [٢].

مِثْلُ النَّعامِ إذا هَيَّجْتَها انْدَفَعَتْ على لَوَاحِبَ بيضٍ بينَها الشَّرَكُ

وهي في صلابتها كالجبل من الرمل، أو القصر العظيم الذي شيده بناة ماهرون [٣]. هذا وقد استعاد في تصويره للناقة الجانب النافع منها؛ لقد استعاد نتاجها وهو يصف الحرب. قال في إحدى صوره [٤]:

فتعركُكُم عركَ الرَّحا بِثِفالها وتُلْقحْ كشافاً ثم تُنْتِجْ فَتُتْئِمِ

وقال في أخرى [٥]:

إذا لَقِحَتْ حربٌ عَوانٌ مُضِرَّةٌ ضروسٌ تُهِرُّ النَّاسَ أنيابُها عُصْلُ

ولكنه حول أنظار الناس من التفاؤل بهذا النتاج إلى التشاؤم لأنه اتخذه مثلا على نتاج الشر لا الخير.

لقد شكلت صوره للناقة الجزء الأكبر من اهتمامه بالإبل ــ كما قلنا ــ فهو لم يصرف إلا قسطاً يسيراً من هذا الاهتمام للجمل، ثم إنه يستعيد ــ وهو يرسم صورة الجمل ــ الأوصاف السابقة للناقة تقريباً. قال في جمله [٦]:

وخَرْقٍ تَهْلِكُ الأَرْواحُ فيهِ بَعِيدِ الغَوْرِ مشْتَبِهِ المَتَانِ

---

(١) الديوان، ص ١٧١ وما بعدها، ص ٢٧٠.

(٢) الديوان، ص ١٦٨ واللاحب: الطريق البينّ.

(٣) الديوان ص ٣٧٠، ٣٧١.

(٤) الديوان، ص ١٩٠.

(٥) الديوان، ص ١٠٣.

(٦) الديوان، ص ٣٤٩ ــ ٣٥٢ والخرق: البرية. مشتبه: مختلط. مذلي: ضجره من شدة الحر ونبيل: جمل. وجوزه: وسطه. وأتلع: طويل العنق. والتيحان من الإبل: النشيط. والجلس منها: الشديد. النيسبان: الواحد نيسب وهو حُجْرة النمل، ويقال الطريق.

زَجَـرْتُ عليـه والحيَّـاتُ مَـذْلَـى نَـبِـيـلَ الـجَـوْزِ أَتْـلَعَ تَـيِّـحَـانِ
شـديـدَ مَغَـارِزِ الأَضْـلَاعِ جَلْسـاً عَـريضَ الصَّدْرِ مضْـطَرِبَ الجِرَانِ
يُشِيـحُ على الـطَّرِيقِ فَـيَعْـتَلِيـهِ بـراكِـبِـهِ عـليـه نَـيْـسـبـانِ

فجمله شديد جريء عبر به صاحبه أرضاً متشابهة المخارج، مخيفة الأنحاء لكنه خرج منها منتصراً يهزأ بكل ما فيها من صعاب.

أما الخيل فكالإبل في خيال الشاعر، لقد شبه فرسه بالناقة وجعله مثلها في السرعة. كان مثلها شبيهاً بالثور الوحشي تطارده كلاب الصائدين[1]:

قـطعْتُ بملبُـونٍ كـأنَّ جِـلَالَاهُ نَضَتْ عن أَديمٍ مسَّهُ الطَّلُّ أحمرَا
كشاةِ الكِناسِ الأَعْفَرِ انْضَرَجَتْ لهُ كِـلابٌ رآهـا من بَعِيـدٍ فـأَحْضَـرَا

وعلى الرغم من تداخل وظائف الخيل والإبل في خيال الشاعر وفكره إلا أننا نلاحظ أن صورة الخيل يكثر ورودها في مجال الحرب كما في قوله[2]:

إذا ما سَمِعْنا صارخاً مَعَجَتْ بنـا إلى صَوْتِهِ وُرْقُ المَـرَاكِلِ ضُمَّـرُ

أما صورة الناقة فيكثر ورودها في في مجال الرحلة[3]:

هـل تُبلِغَنِّي إلى الأَخْيـارِ نـاجِيَـةٌ تَـخْـدِي كـوخْـدِ ظليمٍ زَعِـرِ

وأعتقد أن هذا قد جاء الشاعر من الوظيفة الفعلية التي اقترنت بكل من الإبل والخيل في حياة ذلك العصر.

أما الكلاب فقد اهتم بتصويرها في مشاهد الصيد، وهي عنده سريعة

---

(١) الديوان، ص ٢٦٤ مليون: فرس يسقى اللبن. نضت: سقطت وانكشفت. أديم: جلد. والطل: المطر. كشاة الكناس: يعني ثورا. انضرجت له: انقضت عليه. والأعفر: لون التراب.
(٢) الديوان، ص ٢١٥، معجت: مرت مروراً سهلا. المراكل: مواضع الركل.
(٣) الديوان، ص ٣١٦ وناجية: ناقة سريعة وظليم: ذكر النعام. وزعر: نشيط.

العدو ضامرة تجوع ليكون أدعى لها في طلب الطريدة. قال يصف هجومها على الثور[1]:

فصبَّحتْه كلابٌ شدُّها خَطِفٌ ... وقانِصٌ لا تَرَى في فِعْلِهِ خُرُقا
زُرْقُ العُيونِ طَواها حُسْنُ صَنْعَتِهِ ... مُجَوَّعاتٌ كما تَطْوِي بها الخِرَقا

إن صورتها هنا تعادل صورة الإنسان العاجز الذي يسلم زمام أمره أحداً آخر يستغل قدراته ويوجهها كيفما يهوى. وليس ببعيد أن يكون هذا المعنى قد اقترن بصور الكلاب الصائدة في شعر زهير كله. ولعل هذه الصورة الكريهة لها هي التي أملت عليه تفشيلها دائمًا في مشاهد الصيد.

* * *

ورسم الشاعر للأسد من الحيوان البري صوراً شتى كان يعادل فيها بينه وبين ممدوحيه وكمثال على هذا نأخذ قوله في مديح هرم بن سنان[2]:

ليثٌ بِعثّـر يصطادُ الرِّجالَ إذا ... ما الليثُ كَذَّبَ عن أقرانِهِ صَدَقَا

وكان يستفيد من دوافع الأسد في الشجاعة والعنفوان فيه، قال في مدح هرم[3]:

كلَيْثٍ أبي شِبْلَيْنِ يَحْمِي عرينَه ... إذا هُو لاقى نَجْدةً لم يُعَرِّدِ

وكان يستعيد صوراً للظبي والمها في مجال وصفه جمال محبوبته، فيختار منهما جمال العنق والعينين ليشبه بذلك عنق فتاته وعينيها. قال مثلاً[4]:

وأذكرُ سلمى في الزمانِ الذي مضى ... كعيْناءَ ترتادُ الأَسِرَّةَ عَوْهَجِ

---

(١) الديوان، ص ٤٦ وما بعدها. وخطف: سريع. طواها: هزلها وشدها: عدوها.
(٢) الديوان، ص ٥٤ وعثر: اسم مكان في اليمن.
(٣) الديوان، ص ٢٣٢، وأنظر ص ٩٤ ولم يعرد: لم يغرّ.
(٤) الديوان، ص ٣٢١؛ وأنظر أيضاً ص ٢٦٩، ٣٤، ٦١، ١١ والأسرة: بطون الأرض وعوهج: طويلة العنق، والعيناء: واسعة العين.

كما كان يستعيد صوراً للنعام في مجال وصفه سرعة ناقته خاصة، وغالباً ما كان يختار من النعام ذكره ــ الظليم ــ، قال مثلاً[1] :

كـأَنَّ الرَّحْـلَ منهـا فـوقَ صَعْـلٍ مـن الـظِّلْمـانِ جُـؤْجُـؤُهُ هَــوَاءُ

ومن الحيوان البري الذي اهتم بتصويره الحمار الوحشي، وذلك ليقارن بين سرعته وهو مطرد وسرعة ناقته. لقد جعل ناقته في إحدى الصور[2] :

كمُصَلْصَــلٍ يَعْـدُو على بَيْــدانَـةٍ حَقْبَــاءَ من حُمُـرِ القَنَــانِ مُشَـرَّدِ

ولقد أبرز في صوره للحمار الوحشي حرص هذا الحمار الشديد على أتانه لقد فاق حرصه عليها حرص الإنسان على ما ولي من أمر[3] :

فليس بغــافِـلٍ عنهــا مُـضيــعٍ رَعِــيَّـتَــه إذا غَــفَــلَ الــرِّعَــاءُ

ولقد كان هذا الحمار يعد نفسه مسؤولاً عن حمايتها وتسليمها من سهام الرماه الذين يلاحقونها معاً ولذلك جعله زهير ممتلكاً زمام أمرها فهو الذي يختار لها الطريق أو المكان الذي تسلم[4] :

بــاتــا وبــاتَـتْ لـيــلةٌ سَـمَّــارةٌ حتى إذا تلَعَ النهــارُ من الـغَــدِ
ورأى العيـونَ وقـدْ وَنَى تَقْـرِيبُهـا ظَمَـأً فَخَشَّ بهـا خِـلاَلَ الغَـرْقَـدِ

أليس في هذا تذكير للدور الإنساني الذي يتخذه، أو من الواجب أن يتخذه، الرجل تجاه أنثاه؟

---

(١) الديوان، ص ٦٣، وأنظر ٣٤٠، ١٦٨، ٢٥٨، ٣١٦ وجؤجؤه هواء: فزع خائف وهذا أدعى لسرعته.

(٢) الديوان، ص ٢٧٠ والمصلصل: هو العير المصون ــ بيدانة: أتان وحشية، مشرد: مطرد.

(٣) الديوان، ص ٧٢.

(٤) الديوان، ص ٢٧٣. وتلع: ارتفع النهار. العيون: عيون الماء. ونى: فتر. والغرقد: الشجر.

واهتم بالثور الوحشي أيضاً فكان يستعيد صورته وهو هارب مسرع يطارده الصائدون مع كلابهم مقارناً نشاطه وسرعته في هذه الحال بنشاط ناقته وسرعتها [1] :

كـأَنَّ كُـورِي وأَنْسـاعِي ومِيثَـرتِي   كسـوتُهُنَّ مُشِبّاً نـاشِـطاً لَهَقَـا

وقد شبه ناقته في صور أخرى ببقرة وحشية فريدة لها وليد ترعاه [2] :

تَنْجُـو كـذلـك أو نَجـاءَ فَـرِيـدَةٍ   ظلَّتْ تَتَبَّـعُ مَرتعـاً بـالفَـرْقَـدِ

وقد أبرزت صوره للبقرة الوحشية حرصها على وليدها ومراقبتها المستمرة له. والشاعر يرى ضرورة هذا الحرص وهذه المراقبة لأن أية غفلة من الأم في مجتمع الغاب قد تعرض الوليد للهلاك. وهذا ما حدث في إحدى صوره [3] :

بينـا تـراعيـه بكـلِّ خـمـيـلَةٍ   يَجْـرِي عليها الـطَّلُّ ظاهـرُها نَـدِ
غَفَلَتْ فَخَالَفَهَا السِّبـاعُ فلم تَجِدْ   إلَّا الإِهـابَ تـركنْـهَ بـالمَـرْقَـدِ

هذه عاقبة الغفلة من الأم. أليس هذا الحال مشابهاً للأمومة الإنسانية؟ أليس فيه توجيه للأم البشرية في مجتمع الشاعر؟

واستعاد من صور الحيوان البري صورة الذئب فشبه اهتزاز السيف باهتزاز جسمه وهو مسرع [4] :

صَـدْقٍ إذا مـا هُـزَّ أُرْعِشَ مَتْنُـه   عَسَـلانَ ذئبِ الـرَّدهـةِ المُسْتَـوْرِدِ

---

(١) الديوان، ص ٤٢ ــ ٤٧. والكور: الرحل. وأنساعه: التي يشد بها رحله. والميثرة: حشية صغيرة يضعها الراكب تحته. المشب: المسن، الناشط: الثور نشط من بلد إلى بلد. اللهق: البياض.

(٢) الديوان، ص ٢٧٣، والفرقد: ولدها.

(٣) الديوان، ص ٢٧٣ وما بعدها. الإهاب: الجلد.

(٤) الديوان، ص ٢٧٨. صدق: صلب، وعسلان: اضطراب، والردهة: النقرة فيها ماء.

وأما من الطير فاهتم بالصقر والقطاة وغالباً ما كان يجمعهما في مشهد صيد لأن تصويره لهما كان يأتيه أساساً من تشبيهه ناقته أو فرسه بقطاة سريعة، ولكي تكون في أقصى سرعة لها يجعلها مطاردة من صقر جارح (١) :

كــأَنَّهـا من قَــطَا مَـرَّانَ جــانِئَـةٌ فالجِدُّ منها أمامَ السِّرْبِ والسَّرَعِ
ما الطَّرفُ أَسْرَعُ منها حين يَرْعَبُها جِـدُّ المُرَجِّي فـلا يأسٌ ولا طَمَـعُ

وهي تخرج من المعركة منتصرة دائماً، وهذا توجيه فكري من الشاعر حتماً، كأنه أراد أن القوة التي يمثلها الصقر معرضة للفشل أما الضعف الذي تمثله القطا فقد تكون للأخير الغلبة إذا أحسن توجيهه فأرفد بالذكاء واستغلال ما في الطبيعة: فالقطاة كانت تعتمد على نواح تكفل لها النجاة؛ كانت تغري الصقر بملاحقتها وتوقعه دائماً بين اليأس والطمع حتى تنهك قواه وتتركه يتهاوى ـ أحياناً ـ فيلحقه هو الموت لا هي (٢) .

فَــزَلَّ عَنْهــا وَوَافَى رَأْسَ مَــرْقَبَـةٍ كَمَنْصِبِ العِتْرِ دَمَّى رأسَهُ النُّسُكُ

وفي شعر زهير أيضاً بعض الصور المتفرقة لطيور أخرى كالحبارى والحمام والغراب وطائر الصرد (٣) . وكان فيها يناسب بين هذه الطيور وبين ما يبتغي التعبير عنه.

ومن المهم جداً إدراك أن حياة الحيوان كانت لدى الشاعر مجالاً حيوياً لعرض مواقفه وآرائه من حياة البشر داخل المجتمع الجاهلي الذي كان يعيشه. لقد حاولنا الاشارة إلى بعض ذلك أثناء العرض لكننا مع هذا نشعر أن قيماً إنسانية أخرى ما زالت مضمرة وقابلة للكشف، خاصة إذا ما درست صور الحيوان عند الشاعر في إطار شمولي ينظر فيه إلى هذه الصور خلال النسق

---

(١) الديوان، ص ٢٣٩، ٢٤٤. مران: أرض، جانئة: تدني صدرها من الأرض منعطفة للماء، جد المرجي: جد الصقر.

(٢) الديوان، ص ١٧٨، وانظر المشهد ابتداء من ص ١٦٩. أوفى رأس: أي سقط الصقر على رأس مرقبة والعتر: الذي يذبح في رجب، والنسك: جمع نسيكة وهو ما يذبح عليه.

(٣) الديوان، ص ٣٤٤، ٢٢٠، ٤١، ٣٥٤.

الشعري الخاص الذي جاءت فيه من ناحية وخلال الرؤيا المتكاملة للشاعر التي تبرز في مجموع شعره بشكل متعاضد متحد من ناحية أخرى. لقد رأينا ما يشير إلى حماية الرجل للأنثى من خلال حرص الحمار الوحشي على أتانه. وإلى الأمومة البشرية من خلال علاقة البقرة بإبنها، وإلى احتمال انتصار الضعيف الذكي على القوي المغرور من خلال علاقة القطاة بالصقر، لكن ذلك يظل جزءاً من رؤيا أبعد وأكثر تنوعاً كان الشاعر يمتلكها ويستخدمها في أشكال ايحائية مختلفة. وقد نستطيع التوصل إلى إدراك ذلك بدراسة تكاملية توحيدية للعلاقات المتشابكة داخل قصائده الشعرية كلها في الفصل القادم.

(٤)
الطبيعة

واحتلت الطبيعة المرتبة الرابعة في خياله، وأبرز مظاهرها التي اهتم بها المطر والسحاب. لقد عادل مراراً بينها وبين نعمة ممدوحه أو كرمه. فالبر عموماً يماثل عنده (الغيث نبته أمر)[١]، والممدوح (يداه غمامة) حتى إن الناس (استمطروا الخير من كفيه) فمنهما يتروى القريب والبعيد[٢].

وكان يعادل في صور أخرى متفرقة بين السحاب والأرض في أشكال التضاريس والألوان التي لهما.

وَتَيَمَّمَتْ عُــرْضَ الفَـلاةِ كَــأَنَّهــا   غَرَّاءُ مِن قِطَعِ السَّحَابِ الْأَقْهَدِ [٣]

وبين صوت الحركة للصائد، وصوت المطر يتخلل ورق الشجر والنبات[٤]:

فــأَتْبَــعَ آثــارَ الشِّيــاهِ وَلِيــدُنــا   كشُؤْبُوبِ غَيْثٍ يَحْفِشُ الْأُكْمَ وابلُهْ

(١) الديوان، ص ٣١٥، ونبت أمر: كثير.
(٢) الديوان، ص ٢٣٢، ١٣٩، ٢٨١.
(٣) الديوان، ص ٢٧٥، وغراء: بيضاء، الأقهد: الأبيض.
(٤) الديوان، ص ١٣٥، والشياه: البقر.

ومن اللافت للانتباه أنه يطلق لفظة السماء في كثير من صوره على المطر كما في قوله[1] :

فـأَدْركـتْـه سمـاءٌ بـينهـا خَلَلٌ   تُروي الثَّرى وتُسِيلُ الصَّفْصَفَ القَرِقَا

وكان في صور أخرى ينظر إلى الماء الذي يجمَّع أو يسيل ويعادل بينه وبين أحوال الناس ومجالات حياتهم؛ فقد استعاد صورة حومة الماء وهو يصف كثرة الناس المتحركين في الوادي، كما جعل المال الذي يأخذه العفاة من ممدوحه نهراً يجري في تلادهم [2] . هذا وشبه في صورة أخرى الدرع المنسوج بماء غدير تهب عليه ريح خفيفة حيث قال[3] :

وَمُفاضَةٍ كـالنِّهْيِ تَنْسِجُه الصبَّا   بَيْضَـاءَ كَفَّتَ فضْلَهـا بِـمُهَنَّـدِ

كما جعل في صورة ثانية الكريم بحراً يفيض ماؤه على الناس[4] .

يَنْـزِعْنَ إمَّـةَ أَقْـوامٍ لِـذِي كَـرَمٍ   بَحْرٍ يَفِيضُ على العَافِينَ إذْ عَدِمُوا

أما الشجر فقد رسم له صوراً عدة، وأهم ما نلاحظه في هذه الصور موازنته الإنسان في أصله وفروعه بالشجر المتماثل الأنحاء. لقد فعل ذلك وهو يمجد نسب ممدوحه في هذه الصورة[5] .

فما كـانَ مِنْ خَيْـرٍ أَتَـوْه فـإنَّمـا   تَـوارَثَـهُ آبـاءُ آبـائِهِـمْ قَـبْـلُ
وهـلْ يُنْبِتُ الخَطِّيَّ إلاّ وَشِيجُـهُ   وتُغْـرَسُ إلاَّ في مَنَابِتِهـا النَّخْـلُ

---

(١) الديوان، ص ٤٥، سماء: مطر، الصفصف: المستوى من الأرض، القرق: الأملس. وانظر ٥٦.

(٢) الديوان، ص ٣١٠، ١٤٧، ١٧.

(٣) الديوان، ص ٢٧٨، وكفَّت: أي ضم فضلها بحمائل سيفه.

(٤) الديوان، ص ١٦٠، وانظر أيضاً ص ٣١٩.

(٥) الديوان، ص ١١٥ والخطي: الرماح، والوشيج: القنا واحدها وشيجه، وانظر ٣١٧.

كما كرر ذلك وهو يصف فتاته الجميلة حيث قال[1] :

وكـأنَّها يـوم الـرَّحِيـلِ وقـد بَـدَا ... مِنْهـا البَنَـانُ يَـزِينُـهُ الحِنَّـاءُ
بَـرْدِيَّـةٌ في الغِيـلِ يَغْـذُو أَصْلَهـا ... ظِـلٌّ إذا تَـلَعَ النَّـهـارُ وَمَـاءُ

فبنان فتاته شبيه بالبردية الخضراء في طراوتها ورطوبتها. إن الموازنة بين الشجر والإنسان ــ كما نرى ــ عنصر أساسي من عناصر تصوير الشاعر هنا.

وقد استعاد صوراً لأنواع من الشجر كانت لها أهمية في عصر الشاعر كالنخل والدوم[2] . واهتم بالنبات الأخضر والأرض الممرعة فرسم منها صوراً ملائمة، إذ قد يكون النبات خصباً جميلاً كما في الصورة[3] :

خَـوْدٌ مُـنَـعَّـمَـةٌ أنيـقٌ عَـيْـشُـهـا ... فيهـا لِـعَيْنِـك مكـلأٌ وبَـهـاءُ

وقد يكون أخضر ولكنه مستكره قبيح يبعث الشؤوم لمن يجربه كما في الصورة التالية التي يجسد فيها الحرب وويلاتها ويشبهها بمثل هذا النبات[4] .

فَقَضَّـوْا منـايـا بَيْنَهـمْ ثم أَصْـدَرُوا ... إلى كـلأٍ مُسْتَـوْبِـلٍ مُتَـوَخِّـمِ

ومن الطبيعة نوع الأرض التي شغل الشاعر بوصفها أو استعادة صورها، وهي الأرض التي عاش فيها وسلك مسالكها لذلك جاء تصويره لها تصوير خبير بها. ويظهر هذا من كثرة الأسماء التي أوردها في شعره فبعض تلك الأرض كان غوراً، وبعضها كان مرتفعاً عالياً. وبعضها أرض رملية وأخرى صخرية، كما أن جزءاً منها كان وعراً بينما كان جزء آخر سهلاً[5] . وهي أحوال مختلفة متضادة تذكرنا جيداً بأحوال الحياة المتناقضة فما أن يسهل أمرها حتى تصعب وتقسو من جديد وهكذا.

---

(١) الديوان، ص ٣٤٠، والبردية: البردى الأخضر، الغيل: الأجمة، تلع: ارتفع.
(٢) الديوان، ص ٢٩٤، ١١٩، والدوم: شجرة تشبه النخلة ولها ثمر.
(٣) الديوان، ص ٣٣٩، وانظر ١٨٥.
(٤) الديوان، ص ٢٤، مستوبل: وبيل ومتوخم: غير مريء.
(٥) الديوان، ص ٣٧٠، ١٨٥، ٣٨٧، ١٤٤، ٣٤٥، ١١٠.

والذي نلحظه هنا أن الشاعر شغف بالجبل كثيراً حتى لقد شكلت صوره له مجموعة كبيرة نسبياً. من ذلك تشبيهه الكتيبة المدافعة عن الثغر بجبل يلتف حوله رجال كثر قال[1]:

هُمُ ضَرَبُوا عن فَرْجِها بِكَتِيبَةٍ كَبَيْضَاءَ حَرْسٍ في طَوائِفِها الرَّجْلُ

ولا يبتعد هذا الاهتمام بالجبل عن منطقة التفاؤل والأمل التي شكلت مواقف الشاعر من الحياة، فإرادته القوية هي التي كانت توحي له بإنفراج كل أمر مهما بدا قاسياً.

بقي من الطبيعة عند الشاعر صور متفرقة كصورة القمر التي استعادها في مدحه هرماً. قال[2]:

لو كنْتَ من شيءٍ سوى بَشَرٍ كُنْتَ المُنِيرَ لليلةِ البَدْرِ

وكصور أخرى لليل والنهار، ثم الخريف والشتاء والربيع من فصول السنة[3].

إننا نشعر أن الشاعر قد استفاد من الأوضاع المتناقضة في الطبيعة ليماثل بينها وبين أحوال الناس في زمانه وبخاصة تدخل المكان بأوضاعه وأحواله المتضادة في مسائلهم اليومية وفرض نوع من الحياة والمشاعر عليهم.

لقد كانت صور الطبيعة بالنسبة للشاعر متنفساً جديداً يتوصل عن طريقه إلى بسط مواقفه الفكرية والشعورية من الوجود، كما سنلاحظ في الفصل القادم.

---

(١) الديوان، ص ١٠٧، والفرج: الموضع الذي يخاف منه العدو، وحرس: جبل وطوائفها: نواحيها والرّجل: الرّجالة.

(٢) الديوان، ص ٩٥.

(٣) الديوان، ص ٣٢٢، ٢٦٣، ١٥٢.

(٥)
الثقافــة

ونصل مع الشاعر إلى آخر مجالات صوره وهو المجال الثقافي. وتعريف «الثقافة» مختلف عليه كثيراً لكننا سنعالجه من خلال علاقة الثقافة بالمجتمع كما يتخيلها هوجبن (Hogbin): فإذا كان المجتمع مؤلفاً من مجموعة منظمة من الكائنات البشرية التي تتميز بطريقة معينة للمعيشة تحدث مجموعة من العلاقات الاجتماعية فيما بينها فإن الثقافة هي «محتوى هذه العلاقات» [1]. فالثقافة حسب فهمي لما سبق، تكون هي القاعدة الخلقية، والفكرية، والمعرفية، والعلمية التي يرتكز عليها سلوك الفرد الاجتماعي؛ ومن ذلك الكتابة التي عرفها الناس وشاعت في زمانهم القديم. ويبدو أن الشاعر كان معجباً بقدرة الإنسان على ابتداعها لأنه استعادها مراراً وهو يصور معالم الأطلال [2].

لِمَنِ الدِّيارُ غَشِيتَهـا بـالفَـدْفَـدِ كالوَحْيِ في حَجَرِ المَسِيلِ المُخْلِدِ

ومن ذلك أيضاً استعادته أخبار السلف وبخاصة بعض جوانب القصص الذي كان يشكل في خيال الناس قضية من قضاياهم المصيرية كقصة أحمر ثمود أو عاد الذي كان أمثولة الشؤم عندهم. قال عن الحرب [3]:

فتُنْتَجْ لكم غِلْمانَ أَشْأَمَ كلُّهُمْ كأَحمرِ عادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

ومن ذلك ما يشعرنا بزراعتهم، كزراعة الحبوب [4]، والنخيل. قال في إحدى صوره يرسم لوحة حركية لنحت جذوع النخيل [5]:

---

(١) أنظر الدكتور أحمد أبوزيد: البناء الاجتماعي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ج ١/١٨١، هامش ١.

(٢) الديوان، ص ٢٦٨، والوحي: الكتاب، المخلد: المقيم. وانظر أيضاً ص ١٢٦، ١٤٦.

(٣) الديوان، ص ٢٠ وأحمر هذا هو الذي عقر ناقة صالح، عليه السلام، واسمه قدار بن سالف.

(٤) الديوان، ص ٢١.

(٥) الديوان، ص ١٢٠ وما بعدها. السفن: الفأس العظيمة. مصفراً أنامله: دنا موته فاصفرت أنامله، المائح: من في البئر يملأ الدلاء، الماتح: من في أعلى البئر.

حتى إذا ما التقى الجَمْعانِ واخْتَلَفُوا ضَرْباً كَنَحْتِ جُذُوعِ النَّخْلِ بالسَّفَنِ
يُغَـادِرُ القِـرْنَ مُصْفَـرّاً أنـامِلُه يَمِيلُ في الرُّمْحِ مَيْلَ المائِحِ الأَسِنِ

أما صناعاتهم فقد رسم منها صورة للحدادة فجمع فيها الحداد مع كوره. قال [1] :

بَثُّوا خيولَهُمْ في كـلِّ مَعْرَكَـةٍ كما تَقَاذَفَ ضَـرْبُ القَيْنِ بالشَّـرَرِ

ومن ألعابهم نقل صورة للعب الأطفال بالخذروف حيث شبه حركات قوائم ناقته بحركته، فقال [2] :

وَجَـدَّتْ فـألقَتْ بينهنَّ وبينَهـا غُبَـاراً كما فـارتْ دَوَاخِنُ غَـرْقَـدِ
بِمُلْتَئِماتٍ كـالخَـذاريفِ قُـوبِلَتْ إلى جَوْشَنٍ خَاظِي الطَّرِيقَةِ مُسْنَدِ

ومنها أيضاً «مقلاء الوليد» الذي شبه به صلابة عيره [3] .

ومن معارفهم التطبب بالعقاقير والأعشاب وبعض ما تخرج الأرض كما في هذه الصورة التي يبرز فيها الكحيل والقطران علاجاً للجرب [4] .

ورأَيْتُهـا نَـكْبـاءَ تَـحْسِبُ أَنَّهَـا طُلِيَتْ بِقَـارٍ أَوْ كُحَيْـلٍ مُعْـقَـدِ

ومن عاداتهم الدية، وتقاسم الماء عندما يقل بحصاة تسمى (حصاة القسم)، وقرى الضيف، وضرب الأيسار، وتسنيح الطيور، وإدخال الأيدي في عطر منشم للتحالف وإيقاد النار للكرم أو للحرب ورفع اللواء في المعارك [5] . قال في نار الكرم [6] :

---

(١) الديوان، ص ٣١٨، وتقاذف: تتابع.

(٢) الديوان، ص ٢٣٠، والخذروف: شيء يدوره الصبيان بخيط فيسمع له دوي.

(٣) الديوان، ص ٣٧٣، ومقلاء الوليد: العود الذي يضرب به الصبيان القلة.

(٤) الديوان، ص ٢٧٤، ونكباء: متنكبة عن الطريق، والكحيل: الخضخاض الرقيق يخرج من عين من الأرض كالنفط وانظر ص ٨٢.

(٥) الديوان، ص ٢٦، ١٧١، ٣٣٣، ٥٩، ١٥.

(٦) الديوان، ص ٩١، ومرهق النيران: تغشى نيرانه ومنه غلام مراهق: قد دانى الادراك، واللأواء: الشدة والضيق.

وَمُرَهَّقِ النِّيران يُحْمَدُ فِي الـ ـلأواءِ غَيرُ مُلَعَّنِ القِدْرِ

ومن الطقوس الدينية التي صورها زيارتهم للأماكن المقدسة وحلاقة رؤوسهم عندها(١) :

فأقسمْتُ جَهْداً بالمَنازِلِ من مِنىً وما سُحقَتْ فيه المقادِيمُ والقَمْلُ

ثم تقديم الضحايا والقرابين لمعبوديهم فيها(٢) :

فَزَلَّ عَنْها وَوَافَى رأْسَ مَرْقَبَةٍ كَمَنْصِبِ العِتْرِ دَمَّى رأْسَهُ النُّسُكُ

ومن مجالات التعامل بينهم التداين الذي كان يشكل عندهم قاعدة للسلوك فبعضهم كان يشكل له التفكير في الدين عذاباً وألماً شديدين كما في هذه الصورة(٣) :

تُطَالِعُنَا خيالاتٌ لِسَلْمَى كما يَتَطَلَّعُ الدَّيْنَ الغَرِيمُ

لكن بعضهم كان يماطل ويحاول اغتصاب قيمة الدَّيْن إلا إذا جوبه بالشر كما في هذه الصورة(٤) :

ولا تكُونَنْ كأقوام علمتُهُمُ يلْوون ما عندهم حتى إذا نُهِكُوا

طابتْ نفوسُهُمُ عن حقِّ خصمهمُ مَخَافَةَ الشَّرِّ فارْتَدُّوا لِمَا تَرَكُوا

لقد أعطت الصور الثقافية في شعر زهير ــ على قلتها ــ فكرة وافية عن البنية الداخلية التي كانت تؤلف القاعدة لكل سلوك فردي واجتماعي في عصره.

---

(١) الديوان، ص ٩٩، وسحقت: حلقت والمقاديم: مقادم الرأس، والقمل: يريد الشعر الذي فيه القمل.

(٢) الديوان، ص ١٧٨ فزل عنها، الحديث هنا عن صقر يطارد قطاة، العتر: الذبيحة في رجب.

(٣) الديوان، ص ٢٠٩، الغريم: المطلوب أو الطالب.

(٤) الديوان، ص ١٨١ ما عندهم: يريد ما عندهم من دين، نهكوا: شتموا، ارتدوا: رجعوا إلى الحق.

ولقد شكلت هذه الصور أيضاً مع الصور السابقة الأخرى مجالات الحياة التي سبقت البعثة المحمدية بكل أبعادها الفكرية والشعورية والفعلية ولهذا استحقت مني هذا الاهتمام.

مصادر الفصل ومراجعه

(أ) العربيـــة:

(١) أحمد أبو زيد: البناء الاجتماعي. ط. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١م.

(٢) زهير بن أبي سلمى: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. صنعة ثعلب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤م.

(٣) عبد القادر الرباعي:

- الصورة الفنية في النقد الأوروبي، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، مجلة «المعرفة» السورية، عدد شباط، ١٩٧٩م.
- معلقة زهير والبنية الاجتماعية في العصر الجاهلي، مجلة «المعرفة» السورية، عدد نيسان، ١٩٨٠م.

(٤) نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. مكتبة الأقصى، عمان/ الأردن ١٩٧٦م.

(٥) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية. اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت ١٩٧٥م.

(٦) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٥م.

(ب) الأجنبيـــة:

(7) Encyclopedia Britanica, Vol 21, pp. 718-719 (Article: Tatooing).

□ □ □

الفصل الثالث:

الرؤيا
الصورة والرؤيا عند زهير بن أبي سُلمى(*)

تمهيد:

يكشف هذا الفصل عن وجه آخر من أوجه الصورة عند زهير هو «المعنى» بعد أن سبق بفصل آخر تناول «المصدر». فإذا كان الفصل السابق اهتم بالعلاقة بين الصورة ومصدرها من إنسان وحيوان وطبيعة وغير ذلك فإن هذا الفصل الجديد يهدف إلى جلاء أبعاد المعنى ومستوياته وتشابكاته كما توحي بها الصور على اختلاف درجاتها التركيبية. ولما كانت المعاني الشعرية وجودية تتخذ طابعاً عاماً فإن خصوصية الشاعر فيها تتحدد برؤاه ومواقفه. فالرؤيا الذاتية الداخلية هي التي تولد التبني الفكري المشحون بالمشاعر الفردية، وهذا التبني هو الذي يشكل الصور ويربط بينها في إطار الوحدة التكاملية للقصيدة وجميع الأعمال الفنية للشاعر. لقد فرض علي هذا الإدراك لمصطلح (الرؤيا)(١) ووظيفته في تشكيل الصورة إن أفضله على مصطلح (المعنى) الذي يلتقي معه على جوهر الدلالة فأسميت البحث «الصورة والرؤيا» بدلاً من «الصورة والمعنى».

(*) وافقت هيئة تحرير مجلة «أبحاث اليرموك ــ سلسلة الآداب واللغويات» بتاريخ ١٩٨٣/٤/٦، على نشرة ضمن مواد عددها: الأول.

(١) الرؤيا: مصطلح يدل في هذا الفصل وفي الكتاب على الرؤية الداخلية للشاعر، وهو يختلف عن لفظة «الرؤية» مجردة، لأن هذه اللفظة قد تصرف الذهن إلى الرؤية الخارجية أو البصرية وحدها.

أما اهتمامي بالصورة فصادر عن وعي ما لهذا المصطلح السحري من أهمية جليلة في الدراسة الأدبية الحديثة، وما للنتائج التي توصل إليها الباحثون، بعد أن اتخذوه وسيلة للكشف، من قيم باهرة[1]. ومن أهم ما يميز الصورة انها سبيل للتوحد بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوع، بين العقل والانفعال. وهذا يجعلها مسرحاً رحباً تجتمع على أرضيته أكثر المشاعر الإنسانية خصوصية وعالمية في وقت معاً. ففيها تذوب الحدود بين المتناقضات فتغدو متآلفة متوائمة. وفي الصورة ـ كذلك ـ تجتمع كل الخيوط المتباعدة في ربقة واحدة متحدة نطلق عليها «الوحدة في التنوع»[2].

إن العقلية البدائية التي كانت مصدراً للشعر الجاهلي قد ركبت الصورة الشعرية فيه تركيباً انسيابياً يعتمد أسلوب الحكاية أولاً والتعلق بالفعل الحركي ثانياً. فأكثر الصور الشعرية عند زهير ـ مثلاً ـ حكايات عن الإنسان والحيوان وقد انسابت في القصائد بأشكال تبدو ـ في الظاهر ـ بعيدة عن التماسك المنظم. ولكننا بعد أن نسلك إليها أسلوباً من التحليل الاستبطاني نجدها عميقة عمق إحساس الإنسان القديم بالوجود المدهش الغريب من حوله، ولهذا نستطيع أن نعد هذه الصور نماذج عليا لأنها ترتد إلى شكل يتماثل فيه حس الفرد وحس المجموع أو يتحد فيه الخاص والعام وهذا مبدأ أساسي ينظر النقد الحديث من خلاله إلى الصورة ليعدها نموذجاً أعلى أو لا[3].

والصورة البدائية في العصر الجاهلي، ومنها صور زهير، تختلف في طبيعتها قطعاً عن الصورة في الشعر الحضري زمن العباسيين مثلاً، ذلك لأن كل واحدة منها تصدر عن عقيلة خاصة تعكس طابع العصر الذي وجدت فيه. وطابع

---

(١) انظر في ذلك الفصل الأول من كتاب الدكتور كمال أبو ديب: (جدلية الخفاء والتجلي» وكذلك الهوامش الملحقة بهذا الفصل.

(٢) راجع في طبيعة الصورة ووظائفها كتاب:

C.D. Lewis, The Poetic Image, London, 1968.

وبحث «الصورة الفنية في النقد الأوروبي ـ محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم للكاتب في مجلة «المعرفة» السورية، عدد شباط، عام ١٩٧٩.

(٣) Northrop Frye. The Archetypes of Literature, (in «Myth and Literature») p. 96.

العقل هنا وهناك مختلف إذ وصفت العقلية البدائية بأنها عقلية تركيبية بينما وصفت العقلية المتحضرة بأنها عقلية تحليلية[1]. وهذا يزيد من عبء محلل الشعر القديم لأنه بحاجة إلى غوص بعيد المدى بحثاً عن المعاني الخلفية المتسترة وراء الكلمات والصور والتراكيب حياً بين هذه الصور وسياقاتها المختلفة، فالصورة لا تحيا بعزلتها ولكنها تحيا بانضمامها إلى سياق متحد تأخذ منه وتعطيه.

ومن هنا فإن عملية تحليل بواطن الصور في شعر زهير واستكناه مواقفه فيها شاقة للغاية. إنها تطلبت مني تجاوز السطح إلى الجذور الضاربة في أعماق اللغة والنفس وكذلك ملاحظة العلاقات بين الصور بعضها مع بعض من جهة وبين الصور والقصيدة أو القصائد من جهة أخرى ثم الانتقال بعد هـذا إلى رؤية شمولية للدلات الزمزية اللاتي تلتحم فيها الذات بالموضوع على أساس من الترابط الوجداني والوجودي لدى الشاعر. لقد حصرت مناقشاتي حول هذه الأفكار المترابطة في محاور خمسة هي:

١ ـ المرأة والقبيلة.
٢ ـ التوحد والاغتراب.
٣ ـ التحول والثبات.
٤ ـ الحياة والموت.
٥ ـ المكان والزمان.

ولدي إحساس خاص بأن البحث يقدم نموذجاً قد يكون جديداً في دراسة الصورة والرؤيا لأي شاعر جاهلي بصفة خاصة بل قد يكون أساسياً لأي دراسة تبحث في الموضوع ذاته عند أي شاعر مفرد في القديم والحديث.

---

(١) انظر ذلك في كتاب هاري. ل. شابيرو: الإنسان والحضارة والمجتمع. ترجمة عبد الكريم محفوظ، ص ٥٨٣.

وانظر في الكشف عن ماهية الصورة المتحضرة، كتاب الدكتور عبد القادر الرباعي: (الصورة الفنية في شعر أبي تمام). نشر جامعة اليرموك، ١٩٨٠، (المقدمة).

(١)

إن أول ما تفرضه علينا طبيعة الصورة عند زهير هو التعامل مع المشاعر على أساس معدنها الإنساني الذي تتوحد فيه الاتجاهات المختلفة جميعاً. وعلى هذا يغدو حب المرأة وحب الوطن وحب العشيرة واحداً في جوهره، أما الفروق التي يفرضها اختلاف الماهية لكل من المرأة والوطن والعشيرة فتتدخل في تلوين طعوم هذا الحب فقط. ويبدو أن هذا طبيعي في التجمع الإنساني. يقول «مونتاجيو»: «. . . والحب والسلوك الاجتماعي والتضامن والأمن تكاد تعني الشيء نفسه فبدون الحب لا وجود لمسلك اجتماعي سليم ولا للتضامن أو الأمن»[١]. ويبدو أيضاً أن ذلك مرتبط بميل طفولي أو بدائي فقد قال فرويد: «كل العلاقات الاجتماعية بغض النظر عن شكلها الخارجي، تسلك نفس المسلك وتنبع من نفس الدوافع الدينامية فالارتباط البدائي الذي يربط الطفل بأمه، وحب الأم له. . . واصطدامات الحدث بالجماعة وحب الراشد لزوجه. . . وحبه لوطنه، كل هذه النماذج من العلاقات. . . متشابهة في طبيعتها»[٢]. إذا كان هذا واقعاً في الميل الطبيعي للإنسان فأحرى به أن يكون كذلك في الشعر وخاصة البدائي منه مثل شعر زهير. إن محلل قصائد هذا الشاعر وصوره فيها يحس فعلاً أنه يندفع اندفاع المحبين في مواجهة الأحداث. لقد كان يتوحد بموضوعه تماماً لذلك أحب هرم بن سنان والحارث بن عوف حين تحملا، بتكليف ذاتي، أعباء الحرب، وأحب راعيه يساراً وجاهد طويلاً بشعره من أجل تخليصه من آسريه بني الصيداء وتعاطف أيضاً مع الرجل الغطفاني الذي خذله مجيروه من بني عليم بن جناب[٣] فهجا الخاذلين هجاء لم يحو ديوانه أكثر مرارة منه:

وما أَدْري وسوفَ إخالُ أَدْري أقومٌ آلُ حِصْنٍ أم نِسَاءُ

---

(١) سول سيدلنجر: التحليل النفسي للسلوك الاجتماعي. ترجمة د. سامي محمود علي، ص ٤٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٣.

(٣) انظر ذلك كله في الفصل الأول من هذا الكتاب،

فــإن تـكن الـنِّســاءُ مُـخَـبَّـآتٍ   فحُقَّ لكــلِّ مُـحْـصَنَــةٍ هِــداءُ[1]

وأعتقد أن السبب الخفي وراء ذلك التعاطف القوي، وهذا الهجاء الحاد رؤية الشاعر نفسه في الرجل الغطفاني خاصة وان زهيراً كان يعيش في ديار عبد الله بن غطفان جاراً لهم وليس منهم[2]. فواحدية التجربة قادته إلى أن يعيش الوضع الآخر. كيف يمكن له أن يواجه الغطفانيين لو فعلوا به ما فعله آل حصن برجلهم؟. دخل هذا السؤال خاطره بعمق فأجاب عنه بالقصيدة اللاذعة التي أصاب بها مقتل الغادرين في نظره. لم يناقش المسألة عقلياً لأن إحساسه الحاد بالقضية كان يخنق عقله لكنه بعد أن صحا من تأثير ذلك الكابوس، وبعد أن عرف بعقله المحرر أن الرجل الغطفاني استحق ما ناله أدرك أنه قسا على القوم كثيراً فندم طويلاً. ما أرمي إليه من هذا كله هو تبيان أن زهيراً كان ينفذ في تعامله مع الأشياء والأشخاص من اندغام مطلق بها على أساس عشق روحي طفولي. والواقع أنه كان ينفذ من «حب» ثابت لمجموعة من القيم التي تمنى أن تكون لها السيادة المطلقة على أرض مجتمعه. وأنه كان ينطلق من هذا الحب في اتخاذه مواقف التأييد والرفض أو الإيجاب والسلب. ولعل هذا هو الذي دفعه إلى هجاء آل حصن، فهم ـ كما رآهم ـ مارقون يدمرون القيم التي بها منح هو نفسه الشعور بالأمان والحماية:

سيــأْتِي آلَ حِصْنٍ أَيْـنَ كــانُـوا   من المَـثُـلاتِ مــا فيــهــا ثَـنــاءُ
فلمْ أَر معْشــرا أَسَــروا هَــدِيّــا   ولــم أر جــارَ بيــتٍ يُـسْـتَـبــاءُ
وجــارُ البيتِ والـرجــلُ المُـنـادِي   أمــامَ الحيِّ عهـدُهُـمــا سَــواءُ[3]

---

(1) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى/ صنعة أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب. ص ٧٣، وبنو حصن هم المهجون من بني عليم من كلب.

(2) انظر ذلك في الفصل الأول من هذا الكتاب.

(3) الديوان. ص ٧٩ ـ ٨٠، المثلات جمع مثلة وهي أن يمثل بالإنسان وينكل به. والثناء يستعمل للمديح وللهجاء. والهدي: الرجل ذو الحرمة قبل أن يأخذ عهد الجوار. يستباء: يأتي القوم مستجيراً فيقتلونه برجل منهم. المنادي: المجالس.

لقد عرض ما فعلوه على تاريخ القيم فلم يجد له مثيلاً لذلك جرمهم وأباح لنفسه أعراضهم. ولعل عبارة (أين كانوا) في البيت الأول لها ارتباط قوي بموقفه السابق من القيم. ففي عرفه أن قيمة (الجوار) معروفة لا على الزمان (التاريخ) فقط ولكن فوق كل مكان يعرفه أيضاً. لذا كان عمل آل حصن فردياً خارجياً يحسب عليهم في كل ناحيه. وهذا يؤيد قولنا السابق بأن الشاعر يندغم في أشيائه الشعرية على أساس حبه للقيم التي تمثلها، فكون الرجل الغطفاني يجسد ــ كما رآه الشاعر ــ قيمة الجوار أحبه بل احتاج إلى أن يحبه ويدافع عنه. وهذا موقف إنساني متوازن ينطبق عليه قول (مونتاجيو): «فالقول بأن تحب جارك محبتك لنفسك ليس مجرد نص جيد لموعظة، وإنما هو مبدأ بيولوجي مصيب كل الإصابة»[1].

ما دامت نفس الشاعر تتوحد بموضوعاته أو تتوحد بها موضوعاته فإنها في شعره هي نقطة الارتكاز التي تعبر منها كل الخيوط المتشابكة في الصورة أو القصيدة. ففي القصيدة الهجائية السابقة يتحرك عضوان اجتماعيان هما الرجل الغطفاني، وآل حصن. وقد عبرا ذات الشاعر وتوزعا على خطوط متعددة في القصيدة. أما الغطفاني فتوحد بكل محافظ على القيم، وأما آل حصن فتوحدوا بكل متنكر لها. وقد انحلت مشاعره في مشهد حيواني ألف منه صورة نموذجية واسعة.

لقد اختار في هذا المشهد الحيواني حكاية عن حمار الوحش وأتانه[2]: وحد بين ناقته وحمار سمين أجرد (جمال في الشكل)،أبي (جمال في القيمة)، قد أكل الربيع في أماكن مختلفة (دلالة على الأمان)، كان فيها يقوم على رعاية أتانه (الطرف الآخر)، حتى إذا احتاجت الماء قادها إلى (حياض صنيبعات)، فلما أن (ألفاهن ليس بهن ماء)، (شج بها الأماعز) وهي مسرعة مطمئنة لأنه اجتهد أن يظل بجانبها يحميها ويرضيها. وعند هذا الحد من الحكاية يطلق الشاعر تعليقاً له دلالة عميقة قال:

---

(١) سول سيلدنجر: التحليل النفسي والسلوك الاجتماعي. ص ٤٥.

(٢) الديوان. ص ٦٥ ــ ٧٢.

فـليس لَحَـاقُـه كـلحـاقِ إلْـفٍ ولا كـنَجَـائِـهـا منـه نَـجَـاءُ[1]

فالبيت يبرز ثنائية[2] القرب/ والبعد موزعة على الحمار في الطرف الأول/ والأتان في الطرف الثاني. وكما هو واضح في البيت، فإن إلف الحمار لأتانه وبذله لها لا يعدله إلف أو بذل، فما الجزاء الذي ناله منها مقابل ذلك؟ كانت، إذا ازدحما بأرض رملية تغيب فيها الأرساغ (الوغث من الرمل)، تعارضه فتحفر الرمل بحوافرها وتلقيه في وجهه:

يَـخِـرُّ نَبِيثُـهـا عن حـاجِبَـيْـهِ فلَيْسَ لـوجْهِـهِ مـنـهُ غِـطاءُ[3]

وكان حين يوصلها إلى الغدران الصافية لا يفكر بما فعلته به، فالنشوة بإنجاز مهمته طوت كل شيء، وتحول الألم القديم إلى فرح جديد، وتغريد عذب:

يُـغَـرِّدُ بيْـنَ خُـرْمٍ مُـفْـرِطَـاتٍ صَـوافٍ ما تُكَـدِّرُها الـدِّلاءُ[4]

هذه خلاصة للمشهد الحيواني في هذه القصيدة. وأعتقد أننا لسنا بحاجة إلى كثير من الجهد لإثبات أن الشاعر كان ينقل العلاقات والدلالات من جو الإنسان إلى جو الحيوان وبالعكس.

فالرجل الغطفاني/ وآل حصن يساويان الحمار/ وأتانه. ويجتمع كل الأطراف على علاقة واحدة أساسية هي العطاء والجحود، أو الاقتراب والابتعاد. ويبدو أن الارتداد إلى مجال الحيوان لانتزاع إشارات أو صور منه تجسد مواقف إنسانية، هو سلوك فني عالمي. فمثلاً علقت م. جوزلين على روايات

---

(١) الديوان. ص ٦٧، واللحاق والنجاء: الاقتراب والابتعاد.

(٢) تعتمد الدراسات البنيوية الحديثة على إيجاد العلاقات بين الثنائيات المتشابكة في العمل الفني وخاصة الثنائيات الضدية. راجع كتابات الدكتور كمال أبو ديب في مثل كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) السابق الذكر وأبحاثه حول دراسة الشعر الجاهلي بنيوياً في مجلة «المعرفة» السورية، العددان ١٩٥، ١٩٦، عام ١٩٧٩. واستخدامي للثنائية هنا هو استخدام لغوي لا بنيوي.

(٣) الديوان. ص ٦٨، والنبيث: ما حفر من تراب.

(٤) الديوان. ص ٦٩، خرم مفرطات: غدران مملوءات ينخرم (أي يسيل) بعضها إلى بعض.

كاترين آن بورتز فقالت: «إن هناك على الأقل ميزة واحدة في روايات الآنسة بورتز الرائعة، وهي استعمالها باستمرار صوراً شعرية تقرن بها الكائنات البشرية بالحيوان والحياة الحيوانية»[١]، ثم أردفت قائلة «كاترين آن بورتز بالطبع لا يهمها الحيوانات بحد ذاتها ولكنها تلجأ إليها كمراجع تعينها في مسرحة الأنماط الإنسانية وتقييمها»[٢].

ويبدو أيضاً أن في هذا بذوراً أولية، فالإنسان القديم كان ينظر إلى الحيوان المهم في حياته نظرة تقديس. وإلى هذا يرتد مصطلح (الطوطم)[٣] في النظريات الاجتماعية الحديثة. أشار راد يكليف براون إلى الوظيفة الاجتماعية للطوطم فجعلها مرتبطة بالقبيلة وتنظيمها قال «إن للطوطمية مظهرين: مظهراً اجتماعياً ومظهراً دينياً أسطورياً. أما المظهر الاجتماعي فيعود بكل بساطة إلى التنظيم القبلي»[٤]، والطوطم ليس حيواناً فقط ولكنه قد يكون نباتاً أو جماداً[٥]. فالتواؤم بين الفنان الحديث وأشيائه التي يستخدمها يشبه ـ إلى حد كبير ـ التواؤم الذي كان بين الإنسان البدائي وطوطمه. وتغدو المسألة أقرب إلى الإدراك ـ طبعاً ـ إذا كان حديثنا عن التواؤم بين الفنان البدائي وأشيائه. فزهير، حين جعل لنفسه الحرية في أن يراوح في شعره بين الإنسان وغيره من العناصر عاكساً صفاته عليها، مفسراً حركتها على أنها سلوكه وقسماته، كان يصدر ـ وهو يجمعهما معاً ـ عن طبيعة خاصة بالفن أولاً، وبالعقلية البدائية ثانياً.

وهذا يقودنا إلى النتيجة الأساسية التي سلكنا إليها كل تلك الإيضاحات وهي مسألة المرأة والقبيلة في مقدمات شعره.

---

(١) الصور الحيوانية في روايات كاترين آن بورتز (ضمن كتاب «الأسطورة والرمز» ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص ٨٩).

(٢) المرجع السابق، ص ٩٩.

(٣) The World Book Encyclopedia, U.S.A. 1978, Vol. N. 19, Art. (Totem).

(٤) A.R. Radicliff Brown, Structure and Function in Primitive Society, London, 1968, p. 115.

(٥) انظر الموسوعة العالمية السابقة في هامش رقم (٣).

إن الاتجاه التجريبي الذي أعطى الشاعر حسّ التراوح بين موضوع وموضوع كان يوحد فعلاً بين المرأة والقبيلة على أساس الترابط الشعوري والدلالة الرمزية كما سنرى الآن:

قد نجد في القصيدة الهجائية السابقة الذكر ما يسعفنا في إلقاء مزيد من الضوء على هذه الظاهرة الجذرية في فكر الشاعر ووجدانه. وتتابعنا لتحليل القصيدة إياه مهم هنا من زاويتين: الأولى، أننا وعينا الجو النفسي الذي تهيأ لإيجادها، وهذا يخفف عبء التوضيح والاستطراد؛ والثانية، أننا نتخذ من وحدتها الداخلية نموذجاً صالحاً نقيس عليه كل تعامل تكاملي لنا مع القصائد الأخرى.

لقد بان لنا أن الرجل الغطفاني وآل حصن قد توزعا ثنائية العطاء/ والجحود بالترتيب. وهذا مهم في الكشف عن مقدمة القصيدة. وزع الشاعر أبيات المقدمة على امرأتين هما فاطمة/ وليلى، وأعطى كل واحدة صفات خاصة جديرة بالملاحظة والمقارنة. وقبل أن نبدأ نثبت الأبيات هنا وهناك:

أبيات فاطمة هي:

عفَا من آلِ فاطمةَ الجِواءُ ... فيُمْنٌ فالقوادِمُ فالحِسَاءُ
فذُوهاشٍ فَمِيثُ عُرَيْتِناتٍ ... عفتْها الريحُ بعدكَ والسَّمَاءُ
فذَرْوةُ فالجِنَابُ كأنَّ خُنْسَ النِّـ ... ـعاجِ الطاوياتِ بها المُلاءُ
يَشِمْنَ بُرُوقَهُ وَيَرُشُّ أَرْيَ الـ ... ـجَنُوبِ على حَواجِبِها العَمَاءُ
تحمَّلَ أهلُها عنها فبانُوا ... على آثارِ من ذَهَبَ العَفَاءُ
كأَنَّ أَوَابِدَ الثِّيرانِ فيها ... هَجَائِنُ في مَغَابِنِها الطِّلاءُ[1]

---

(١) الديوان. ص ٥٦ ــ ٥٨، الجواء: أرض وكذلك يمن والقوادم والحساء وذوهاش وميث عريتنات وذروة والجباب. وشام البرق: نظر إليه يرقبه. وأري الجنوب: المطر الذي هيجته الجنوب. والعماء: السحابة الرقيقة. وعلى آثار من ذهب العفاء: أي لم آس عليه. الأوابد: الثيران الوحشية. والهجائن: إبل بيض. والمغاين: الآباط وأصول الأفخاذ وما بينها وبين الإبطين. والطلاء: القطران.

وأبيات ليلى هي:

فلمَّا أنْ تحمَّلَ أهلُ ليْلىٰ ... جرتْ بيني وبينَهُمُ الظِّبَاءُ
جرتْ سُنُحاً فقلتُ لَهَا أَجِيزي ... نَوىً مشمولةً فمتى اللِّقاءُ
لقد طالَبْتُها ولكلِّ شَيْءٍ ... طالَتْ لَجَاجَتُهُ انْتِهاءُ
تَنَازَعَها المَهَا شَبَهاً ودُرُّ الـ ... ـبُحُورِ وشاكَهَتْ فيها الظِّبَاءُ
فأَمَّا ما فُوَيْقَ العِقْدِ مِنْها ... فمِنْ أَدْماءَ مرتَعُها الخَلاءُ
وأمَّا المقْلتانِ فمِنْ مهاةٍ ... وللدُّرِّ المَلاحةُ والنَّقَاءُ[1]

عندما قال المؤرخ البريطاني جيبون (Gibbon) ذات مرة: «إن الإنسانية تحكمها الأسماء»[2] كان دقيقاً جداً. وعلى الرغم من أن معناه قد يكون أبعد من فحوى حديثنا هنا إلا أننا نستطيع الإفادة منه جيداً. فنقله زهير من فاطمة إلى ليلى ليست نقلة سطحية أوآلية تمت خارج الذات، ولكنها ــ كما توحي الأبيات ــ حركة فرضها الموقف الوجداني المثار في القصيدة كلها، إن المحلل ليشعر أن القصيدة موزعة في معانيها وصورها على دائرتين متضادتين هما: دائرة فاطمة/ ودائرة ليلى[3].

في دائرة فاطمة تحول نحو السلب: فالحياة تتهدم في المكان (عفا)، والطبيعة (الريح والسماء) تنقلب غضباً يدمر كل شيء، وعالم الحيوان (خنس النعاج وأوابد الثيران) تتحول إلى ركود. واللون قتامة، حتى البياض يرى وهو ملتف ببقع من السواد. والإنسان الذي كان السبب في هذا المصاب لم يعد يأسى على رحيله أحد.

---

(١) الديوان. ص ٥٩ ــ ٦٢، السانح ماولاك ميامنة. أجيزي: انفذي. مشمولة: مسرعة. وأدماء: بيضاء.
(٢) جورج واطسون: اللغويات الجديدة. ترجمة د. محمد مصطفى بدوي/ مجلة الآداب الأجنبية ــ سوريا، عدد تشرين الثاني، ١٩٨٠، ص ٢٠٦.
(٣) يلاحظ أن أبيات الواحدة منهما مساوية لأبيات الأخرى فلكل ستة أبيات.

أما في دائرة ليلى فالموقف يختلف تماماً. فكل ما فيها يسير نحو الإيجاب: الحياة تتدفق باندفاع (جرت)، والمكان أفق مفتوح (مرتعهاخلاء)، وعالم الحيوان (الظبأ) يتحول إلى النفع والجمال، والطبيعة (البحر) معطاء، أما اللون فنقاء وصفاء طبيعي (در البحور)، وأما الإنسان الذي فجر ذلك كله فالجمال كامن في كل علاقة ينشئها سواء أكانت مع غيره من الناس، أم مع الحيوان، أم مع الأشياء. وغيابه عن المكان لا ينهي العلاقة بينهما فالتواصل الروحي قائم بينه وبين من هم على أرضه (البيت الأول هنا).

فاطمة وليلى إذن دائرتان متساويتان بعدد أبياتهما لكنهما متضادتان في كل ما يرتبط بهما من معان. وأعتقد أن لهذا ارتباطاً بمسألة الجوار التي يعالجها داخل القصيدة فهو يتناول لونين من هذا الجوار: أحدهما جوار واهٍ مثله آل حصن تجاه يسار:

بـأيِّ الـجِـيـرتَـيْـنِ أَجَـرْتُـمُـوه فـلـم يَـصْـلُـحْ لـكـم إلاّ الأَدْاءُ
فـانـكُـمُ وقـومـا أخـفـروكُـمْ لكـالـدِّيـاجِ مـالَ بـه العَبَـاءُ[1]

وثانيهما، جوار مكين أمين، وجعل جوار قومه نموذجاً له:

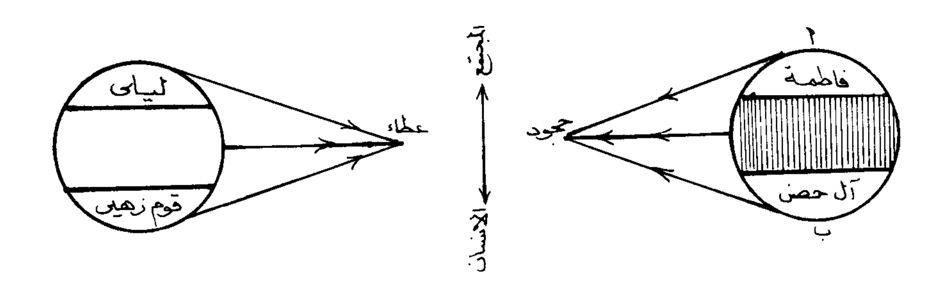
وجـارٍ سـارَ معـتـمـداً إلـيـنـا أجـاءَتْـه المخـافَـةُ والـرَّجَـاءُ
فجـاوَرَ مُكْـرَمـا حتّى إذا مـا دَعَـاهُ الصَّيْفُ وانْصَـرَمَ الشتـاءُ
ضَمِنَّـا مـا لَـهُ فغـدا سليـمـا علينـا نـقْصُـهُ ولَـهُ الـنَّمَـاءُ[2]

وشيء من الإمعان في صورة (الديباج) الذي مال به (العباء) من أبيات الجوار الأول، وصورة (النماء) الذي فتح أبواب (الرجاء) من أبيات الجوار الثاني، يعطينا فكرة عن التحول هنا وهناك. فالتحول الأول تراجعي هدمي، بينما التحول الثاني امتدادي حياتي. وإذا قرنا هذا التوجه بما قلناه سابقاً في

(١) الديوان/ ٧٦. اخفروكم: نقضوا عهدكم. والديباج: الحرير. والعباء: لباس من الصوف الخشن.

(٢) الديوان/ ٧٧.

دائرتي فاطمة وليلى وجدنا أن التشابه هنا وهناك دقيق جداً. وهذا يوحي، بشكل مطمئن، أن التوحد بين المرأة والقبيلة قائم في خيال زهير ورموزه. وقد يكون مفيداً تجميع ملاحظاتنا عن هذا التوحد بهذا الشكل التوضيحي.



إذا كانت فاطمة المتماثلة مع آل حصن قد ابتلى بها (أعني بما ترمز إليه ـ الجحود) الرجل الغطفاني فإن ليلى المتماثلة مع قوم زهير كانت بما ترمز إليه من نصيب زهير. وهذا يفتح لنا الباب أمام رؤية العلاقة للرجل بكل من المرأة والقبيلة، فهي تنبع عنده من وظيفة شعورية واحدة قياساً على ما قلناه في بداية حديثنا عن جوهر «الحب». فالقبيلة والمرأة كلاهما يفرض على الرجل انتماء مطلقاً قد يكلفه حياته، وحقه عليهما مقابل ذلك صيانة كرامته من أذى الآخرين. والوظيفتان (وظيفة المرأة والقبيلة من جهة ووظيفة الرجل من جهة أخرى) متكاملتان يرتبطان بعضهما ببعض لذلك كان موقفه حازماً حين بدت القبيلة تتجاهل واجبها نحو الفرد تماما كالحزم الذي يبديه الرجل أمام المرأة الصادة:

فَصَرِّمْ حَبْلَهَا إذْ صَرَّمَتْهُ ... وعَالَكَ أَنْ تُلاقِيهَا العَدَاءُ[1]

فاللغة في البيت لغة المحبين لكنها تنتقل، في التوحد بين المرأة والقبيلة، إلى جو العلاقة بين الفرد/ والقبيلة. والموقف الذي يزرعه الشاعر في نفسية الفرد عن طريق هذه اللغة هو موقف تحريضي. إن عليه بأن لا يقبل أقل من

---

(١) الديوان/ ٦٢. فصرم: اقطع.

الجوار المثالي الذي تمنحه قبيلة عبد الله بن غطفان لزهير وإلا فليتسلح بالإباء وليقابل الشر بالشر. والإباء فكرة تسلطت على وجدانه فطرحها بصراحة في هذه القصيدة حيث قال: «وشر مواطن الحسب الإباء»[1]. إن فلسفته العميقة التي صيّرت من الإباء بلاء لا يقوى عليه إلا الحازمون، كانت وراء موقفه التحريضي السابق للرجل الغطفاني.

والنتيجة التي أصبحنا نطمئن إليها، وننوي بناء مزيد من الأفكار فوقها داخل هذا الفصل، هي أن العلاقة بين الشاعر والمرأة في كثير من مقدمات قصائده قد ترتد إلى العلاقة بين الفرد/ والقبيلة[2]، لكن لا بد لنا، قبل الاستغراق في بناء الأفكار الجديدة، من أن نناقش بإيجاز تفسير الدكتور نصرت عبد الرحمن للمرأة في مقدمات الشعر الجاهلي. فهو يربط بينها وبين عبارة الجاهليين للشمس فيقول في موضع: «فالشاعر الجاهلي وثني ينظر إلى الأشياء نظرة تساوق معتقدة: فالمرأة عنده شمس وغزالة والرمز والمرموز إليه واحدة، فالمرأة هي الشمس والغزالة هي الشمس والمهاة هي الشمس»[3]. ثم يقول في موضع آخر عن تعدد أسماء النساء: «تبدو الشمس ــ اللات الجاهلية ــ الإطار العام لرمز المرأة في الشعر الجاهلي، ولا أدري ما إذا كان كل إسم يدل على صفة للشمس أم على معبودات أخريات»[4].

لن أعارض الباحث في عبادة الجاهليين للشمس فيكفي أن نستعيد قول الله تعالى: ﴿لا تسجدوا للشمس ولا للقمر واسجدوا لله الذي خلقهن إن كنتم إياه تعبدون﴾[5]. لنسلم بأن عبادة الشمس كانت حقيقة هناك. كما لن أجادله في أن الشعراء الجاهليين كانوا يعطون المرأة صفات من الشمس فهذا واقع

---

(١) الديوان/ ٧٤.

(٢) لا يتسع المجال هنا لتحليل مزيد من القصائد لكننا نجد أن القصائد المبدوءة بالصفحات: ٤، ٣٣، ٩٦، ١١٦، ٢٠٦، مثلاً ينطبق عليها هذا القول.

(٣) انظر كتابة «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي». ص ١٢١.

(٤) المصدر السابق، ص ١٤٦.

(٥) سورة فصلت: آية ٣٧.

لا مراء فيه. ولكن الذي أجادله فيه أن تكون المرأة في الشعر الجاهلي ـ لأجل ذلك ـ رمزاً للشمس المعبودة، وأن تنتقل أجواء القصيدة بالتالي من الأرض إلى السماء. فعبادة الجاهلي ربما كانت ترتبط أساساً بتوفير الأمان له في الحياة وبعد الممات وقد سلك إلى ذلك كل سبيل فعبد الشمس والقمر والشجر والحجر وغيرها، ولم يكن هذا سلوكه وحده وإنما كان سلوك الإنسان الوثني أو البدائي في أكثر أنحاء الكون القديم[1].

إن هذا الميدان التجريبي هو الذي كان يصوره شعر زهير بصفة خاصة والشعر الجاهلي بصفة عامة. وتظل المرأة هنا وهناك تؤدي وظيفة تجريبية فنية. أما ربطها بالمعبودة الشمس والإيحاء بأن ذلك كان الغاية الكبرى للرمز في الشعر الجاهلي فاتجاه تعميمي يخدم غرضاً معرفياً أكثر من خدمته الغرض الفني. لا يحتاج الناقد في تحليله للشعر الجاهلي إلى أن يثبت أن العرب كانوا يعبدون الشمس فالأدلة على ذلك من غير مجال الشعر كافية[2]، لكنه في الشعر بحاجة للتعرف على انعكاس ذلك على السلوك الإنساني الذي اكتسب درجة من الجمال المتميز. ثم إن تشبه المرأة بالشمس قد لا يكون عاماً عند كل الشعراء الجاهليين؛ **فزهير بن أبي سلمى مثلاً لم تأت في ديوانه كله صورة واحدة شبهت المرأة فيها بالشمس**. وعلى كل حال فتوحد المرأة بالقبيلة في شعر زهير ـ وربما في الشعر الجاهلي أيضاً ـ مرتبط في الواقع بمجموعة من القيم المتماثلة التي تحدد مستويات الارتباط بها. فالرجل والمرأة يرتبطان معاً على أساس الجوهر في القيم الاجتماعية والإنسانية التي يرتبط به الفرد بالقبيلة. فإذا كان الفرد والقبيلة يؤلفان مجتمعاً كبيراً فإن الرجل وامرأته يؤلفان مجتمعاً صغيراً داخله. والقيم هنا وهناك يجمعها جوهر العلاقات كلها وهو «الحب» بكل ما فيه من مسؤولية

---

(١) راجع فصل «الدين» من كتاب هاري. ل. شابيرو: الإنسان والحضارة والمجتمع. وبخاصة رأي مالينوفسكي فيه، ص ٥٨١. ويخدم هذا الغرض ما يقوله الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه: (الفن والإنسان). ص ٤، عن التمثال المعبود (الصنم) فالغاية التي حققها الإنسان الأول بصنعه التمثال هي «أن يدفع عن نفسه الشر ويجلب لها الخير».

(٢) عاد الدكتور نصرت في هذا إلى مصادر جيدة، راجع كتابه، الصفحات ١٠٨ ـ ١٢٢.

شعورية وواجب متبادل. ها نحن نعود إلى بدايات حديثنا عن هذا المحور للمعنى في الصورة عند زهير، (الفرد/ والقبيلة)، مؤكدين أن جوهر الحب هو الذي يوحد المواقف بالعناصر المشتركة في تأليف الصورة والقصيدة.

ويبدو أن الشاعر كان يقاسي من تبعات الحب وواجباته لذلك شكا منه وعده في بعض الصور داء، قال مرة:

أَبَتْ ذِكَرٌ من حبِّ لَيْلَى تعودُنِي عيادَ أخي الحُمَى إذا قلتُ أَقْصَرا[1]

وقال مرة أخرى:

فصحوتُ عنها بعدَ حبٍّ داخِلٍ والحبُّ تُشْرِبِهِ فُؤادَك داءُ[2]

وحول المرأة ــ القبيلة ــ كلام تحذيري يفرضه حال الشعر وواقع الطبيعة الإنسانية. إن ما قلته لا يعني أن المرأة ترمز إلى القبيلة أينما وجدت في قصائد الشاعر أو في مقدمات هذه القصائد وما أعنيه هو أن طبيعة كثير من قصائد ديوان زهير فرضت عليه أن يتعامل مع القبيلة تعامله مع المرأة وأن يرمز بالصفات الأنثوية إلى قيم قبلية تشابكت في كل أجزاء القصيدة[3]. لكنه ظل في قصائد أخرى من الديوان يتعامل مع المرأة بصفتها وطبيعتها. فقصيدته التي مطلعها:

صحا القلبُ عن سَلْمَى وأَقْصَرَ باطِلُهْ وعُرِّيَ أَفْراسُ الصِّبا ورواحِلُهْ[4]

تعاملت مع المرأة على أنها رمز للدعة والراحة في وقت يطلب من الإنسان أن يكون جاداً متهيئاً للقتال، وقد عبر عن هذين الموقفين من خلال قلبه جامع كل الأشواق والميول. فالقلب الذي يغرق في لهوه/ صحا الآن وطلق كل لذة تبعده عن مواجهة الصعب.

---

(١) الديوان. ص ٢٦٠.

(٢) الديوان. ص ٣٣٩، وتشربه: تدخله أو تلزمه.

(٣) يلاحظ أنه خص مقدمات قصائده في كل من هرم وأبيه سنان بفتاة إسمها «سلمى» فقد ذكرها في القصائد المبدوءة بالصفحات ٩٦، ٢٠٦، ٢٦٨، ٢٧٩، ٣٤٦، والغريب أنه دعا كلاً من هرم وسنان بـ«ابن سلمى» في بيتين من الشعر، راجع الديوان، ص ٢٠٩، ٢٩٨.

(٤) الديوان. ص ١٢٤.

وتحليل الشعر لا يكون بتحميله فرضيات لا يمكن لجوه أن يحتملها ولكن المحلل له يظل أسير هذا الشعر يكيف تفسيره له وفق ما تمليه عليه ألفاظه وصوره والحركة الداخلية لحوادثه ومعانيه. وهذه طريقة تضمن لنا الارتباط بروح النص لنكتشف القوى الخفية التي تقوم بتنظيم قصائد هذا الشعر بما يناسب الأحوال التجريبية لصاحبه زماناً ومكاناً. وفي هذا دعوة إلى أن نتجاوز السطح الهادي إلى الأغوار العميقة وما بها من كنوز دفينة، ولكن على أن يظل بيننا وبين السطح حبل للنجاة. وهذا يفسح لنا المجال لنتعامل مع كل قصيدة على أنها عالم خاص بكل ما فيه من جزئيات وكليات. فالمرأة امرأة قبل كل شيء وهي تظل تحتفظ بعناصرها الأنثوية في دلالتها الرمزية حتى حين تعني القبيلة في السلب والإيجاب.

(٢)

بقي أن حب الفرد/ للقبيلة يعزز ثنائية أخرى مهمة في التكوين الاجتماعي هي الاغتراب/ والتوحد ويبدو أن هذه الثنائية قد فرضت نفسها على وجدان زهير بن أبي سلمى في عصره حتى انعكست بشكل حاد في قصائده. لقد برز لنا في القصيدة الهجائية المحللة سابقاً حب الشاعر الشديد لقبيلته[١]، وعدها أمثولة في تحقيق القيم الأصيلة وقد قاده ذلك الحب إلى طلب التوحد بها دائماً فقال صراحة لبني سحيم بن عبد الله بن غطفان قوم امرأته أم كعب:

ومِنْهُمْ مانِعُ البَطْحاءِ حَزْنٌ   وكانَ سِدَادَ مَرْكَبَةٍ كَفَاها
ولولا حبلُه لنزلْتُ أَرْضاً   عِذابَ الماءِ طيِّبَةً قُراها[٢]

ففي البيتين انتصار للقيم الأخلاقية تحمله الصورة التي توازن بين الحبل/ والماء العذب، فحبلهم (رمز التوحد المعنوي بهم) أكثر أهمية عنده من مظاهر

(١) استخدامي لـ (قبيلته) هنا بمعناها الشعوري (الحس القبلي) فزهير كما ذكرت سابقاً كان يقيم في بني عبد الله بن غطفان أخوال أبيه أما قبيلته الحقيقية فهي «مزينة».
(٢) الديوان. ص ٣٢٩.

الثراء في أرض غير أرضهم. إنه الحاجز الذي يحول بين انحدار الروح إلى مغريات المادة. ولكن هذا العمل الخلقي لم يكن تضحية بلا ثمن؛ فالثمن الذي يقدمه القوم من أغلى الأثمان. إنهم يمنحونه القوة التي تنقذه من المهانة بل ربما من التلاشي. قال في هجاء رجل من فزارة:

فلا تَحْسَبَنِّي يا ابْنَ أَزْنَمَ شَحْمَةً ... تَعَجَّلَها طاهٍ بشيءٍ مُلَهْوَجِ

لذِي الفَضْلِ مِنْ ذُبْيانَ عِنْدي مودةٌ ... وحِفْظٌ ومَنْ يَلْحَمْ إلى الشَّرِّ أَنْسُجِ [(١)]

فالشحمة تفريد أو (اغتراب) والمودة تجميع أو (توحيد)، والشاعر في صورتي الشحمة والطاهي من جهة/ ولحمة الشر ونسجه من جهة أخرى يضرب بسيوف الذبيانيين. فإذا كان الذليل شحمة تشويها قوة القوي (نار الطاهي) دون مقاومة فإن الشاعر يتحول بعشيرته إلى قوة ترى غيرها شحمًا تشويه. فالتوحد بعشيرته منحه قوة يهدد بها كل عدو له.

وفي جمعنا النصين السابقين معاً نلاحظ أن الشاعر (الفرد) كان الرابح الأكبر ببقائه في أرض العشيرة (توحد)، وتجاوزه لكل المغريات المادية في أرض غيرها (اغتراب). لقد كسب الحماية من خطر القوى الأخرى التي كان الجاهلي أو البدائي بشكل عام يسلك إلى تفاديه كل طريق[(٢)].

لما كان الأمان الروحي مطلباً رئيساً في ذلك الوقت فإنه قد فرض على الإنسان القديم أن يخترع السحر والصنم وأن يتوحد بعشيرته توحداً إلزامياً.

يقول فيليب ويلرايت عن حاجة التوحد القبلي بغية الأمان في القديم: «إن الغوص في تفكير القبيلة وشعورها وقولها وعملها كان العلاج القريب الذي يتداوى به الإنسان ضد الوحدة الكونية والرعب من ظلام المجهول»[(٣)].

---

(١) الديوان، ص ٣٢٤، وملهوج: لم ينضج بعد. واللحمة (بالفتح والضم) ما نسج عرضاً بخلاف السدى.

(٢) انظر ما يقوله شابيرو عن حماية القبيلة للعضو، المصدر السابق، ص ٥٣٩.

(٣) Philip Weel Wright, Notes on Mythopoeia. (In «Myth and Literature»), p. 64.

وللتوحد هذا مردود أمني يتجاوز حدود الفرد إلى المجموع، فالحماية ليست ـ عند زهير ـ مطلباً فردياً فقط، ولكنها مطلب جمعي أيضاً. ومن هنا أدار كثيراً من صوره وقصائده على أعلاء صوت الجماعة وخاصة في مجال الخطر. ولنأخذ مثالاً على ذلك، قصيدته النونية التي قالها بعد أن تعرضت قبيلته إلى خطر غزوها من تميم[1].

وبدأ القصيدة بوصف ديار قبيلته بعد أن انتشرت فوقها الوحدة فأوجدت فيها قاعدة للحياة النامية الآمنة وطرفاها القوت والحماية.

إلى قَلْهَى تكـونُ الـدارُ مِنّـا   إلى أَكْنـافِ دُومَـةَ فـالحَجُـونُ
بـأَوْدِيَـةٍ أسـافِـلُهُـنَّ روضٌ   وأعـلاهـا إذا خِفْنَـا حُصُـونُ[2]

انتقلت الوحدة من الإنسان للأرض هنا. فالروض/ والحصون كما برزا في البيتين ليسا وجهين متضادين ولكنهما وجهان متكاملان لجسد واحد يقود تمكن أحدهما إلى تمكين الآخر. وبالتالي يصبح الجسد مرفوداً بقوتين متساندتين أمام أية قوة أخرى تطمع في اختراقهما. إن توحد الإنسان القوي/ بطبيعة ملائمة قد بث القوة في كل عنصر ينتسب إليه أو أية وسيلة يحتاجها. ومن هنا جاءت أوصاف الفرس في القصيدة متآلفة بقوة. بل إن المحلل ليشعر أن هذا الفرس أصبح في خيال الشاعر مثالاً للعشيرة الموحدة:

وكانَتْ تُشْتَكَى الأَضْغَانُ مِنْها   ذواتُ الغَرْبِ والضَّغِنِ الحَرُونِ
وَخَـرَّجَهـا صـوارِخُ كـلِّ يَـوْمٍ   فقـد جَعَلَتْ عـرائِكُهـا تَلِينُ[3]

إن المرض الداخلي (الأضغان) لدى الناقة يعادل أمراضاً اجتماعية ربما (كانت) قد أصابت العشيرة، لكن حوادث الزمن اليومية (صوارخ كل يوم) قد

(١) الديوان، ص ١٨٤ ـ ١٩٢.

(٢) الديوان، ص ١٨٥، وقلهى ودومة والحجون أسماء مواضع. وأكنافها: نواحيها.

(٣) الديوان، ص ١٨٨، الغرب: الحدة. والضغن والحرون: الذي يعدو إلى الدواب إذ رآها. والأضغان: الأحقاد.

أتت على المرض واستبدلت به عافية حتى أصبحت القوة (ذوات الغرب. . .) والتآلف (عرائكها تلين) طابع العلاقات جميعاً.

ويشعر المحلل أن الرضا قد دب في كل شيء الآن لأن نفسية الشاعر متوائمة معافاة. إن هذا الرضا امتد إلى (السوط) فحوله إلى أداة للخير بدلاً من كونه أداة للشر:

إذا رُفِـع السِّياطُ لهـا تَمَـطَّتْ ... وذلـك من عُـلالَتِهـا مَتِينُ[1]

فالسوط هنا أداة حفز لتجميع القوى لا أداة عقاب على تقصير في الجهد. وتجميع القوى الداخلية هو المطلوب الآن لمواجهة الخطر الخارجي. وهذا واضح ــ كما أعتقد ــ من علاقة السوط الحافز بالجري المتين؛ فالأول لازم للثاني. وهكذا العطاء الإنساني، إذ كلما كان الدافع أقوى كان ناتج العمل أكثر. وينعكس أثر ذلك كله على الأفراد مثلما ينعكس على الجماعات. ولما وصل زهير إلى هذا الحد من الاطمئنان للتوحد القبلي المكين قدم لقبيلة تميم حكمة فيها تهديد الواثق جداً بقوة قومه المتحدثين. قال:

فَـحُـلِّي في ديـارِكِ إنَّ قـومـا ... متى يَـدَعـوا ديـارَهُمْ يَهُـونُـوا[2]

وبهذا عادل بين الاستقرار والتقلقل، فإذا كان الاستقرار قد أمد قومه بأسباب الحياة والأمان فإن التقلقل الذي يقدم عليه آل تميم سيزرع فيهم الضعف والهوان. لذا نصحهم أن يفكروا ملياً قبل الإقدام على عمل قد تكون فيه نهايتهم. وهكذا توحد عنده التحدي الفردي، والتحدي القبلي بعد أن رآهما من خلال التماسك الداخلي أو (التوحد الكامل).

وصور التوحد في شعره تعكس أيضاً حاجة الجماعات إليه. برز ذلك

---

(١) الديوان، ص ١٩١، وتمطت: أعطت غاية ما عندها من الجري حتى بدت متينة قوية. وعلالة الفرس ما يعطيه من الجري بعد أن بذل كل ما عنده.

(٢) الديوان، ص ١٩٢.

ـ على ما سنرى ـ من خلال قصيدة لامية[1] متميزة في مشهد الصيد، فهو المشهد الوحيد الذي انتهى باصطياد الطريدة في كل شعر زهير. بدأ المشهد برسم صورة للفرس مماثلة لصورته في القصيدة السابقة فهو فرس معاف، أعد جيداً فجاء على أكمل صورة له:

قليلاً علفْناه فأُكْمِلَ صُنْعُهُ فتَمَّ وعزَّتْه يَداهُ وكاهِلُهْ

ثم اتبع هذا الوصف برسم حركة غلامه الذي جاء «يدب ويخفي شخصه ويضائله» ليخبرهم عن «شياه راتعات بقفرة» وهن «ثلاث كأقواس السراء وناشط». ثم توقف عند هذا الناشط (الحمار) فوصف تفرده:

وقد خَرَّمَ الطُّرَّادُ عنه جِحاشَه فلمْ يَبْقَ إلاَّ نفسُهُ وحلائِلُهْ

وبعد أن أكمل رسم الصورة بإبراز أوصاف كل من الفرس/ والحمار، راح يرسم ما قام به أفراد مجتمعه من تخطيط أنجع للصيد، وبدأوا ذلك بالتشاور:

وقال أَمِيري ما تَرى رأْيَ ما نَرى أَنَخْتِلُه عن نفسِهِ أم نُصاوِلُهْ

لكن الفرس باندفاعه وهيجان مشاعره كاد أن يفسد عليهم كل ما حبكوه من خطط:

فبِتْنا عراةً عندَ رأسِ جَوادِنا يزاولُنا عن نَفْسِهِ ونُزاوِلُهْ
فَنَضْرِبُهُ حَتَّى اطْمأَنَّ قَذالُه ولمْ يَطْمئِنَّ قلبُهُ وخصائِلُهْ[2]

ولما سكنوه وصيروا منه فرداً طيعاً يأتمر بأمر المجموع حملوا غلامهم أو منفذ خططهم عليه. كانوا حراصاً قبل توجه غلامهم بالحصان إلى الصيد أن يقرأوا عليه خطتهم:

---

(1) الديوان، ص ١٢٤ ـ ١٤٤. وسأكتفي بهذه الإشارة لتوثيق الأبيات المضمنة في التحليل ما عدا الأبيات التي تحوي ألفاظاً بحاجة إلى شرح، وهكذا سأفعل في كل مثال شبيه.

(2) الديوان، ص ١٣٣، والقذال: موضع العذار.

وقَلْتُ تعلَّمْ أنَّ للصيدِ غِرَّةً وإلا تُضَيِّعْه فإنَّك قاتِلُهْ[1]

فانطلق «كشؤبوب غيث يحفش الأكم وابله» وجاءت النتيجة كما أرادوا وخططوا:

فردَّ علينا العِيرَ من دون إلفِهِ على رَغْمِهِ يَدْمَى نَساهُ وفائِلُهْ[2]

هذه حكاية تصويرية تحوي أطرافاً أربعة موزعة على محورين متضادين:

أولهما: الفرس/ وأصحابه.

وثانيهما: العير/ وأتباعه.

لكن العلاقات في كل طرف تتحد في علاقة الفرد بالجماعة على ثنائية التوحد/ والاغتراب. إن ما يقفز إلى ذهن المحلل من خلال أوصاف الفرس وما ارتبط بها من مظاهر العنف والهدوء هو أن ثنائية الفردية والجمعية انحلت في ثنائية أخرى تنتسب إلى داخل الإنسان هي ثنائية الاندفاع/ والعقل. فإذا كانت الفردية التي مثلها الفرس قبل أن يهدأ تصرفت باندفاع غاضب كان من الممكن أن يؤدي إلى أخطاء قاتلة فإن الجمعية بتشاورها المسؤول وتخطيطها العقلي وصلت بالمسألة إلى نقطة النجاح. وبناء على هذا يفسر الضرب في الأبيات السابقة (ونضربه حتى اطمأن قذاله) على أنه رمز للمعالجة المشروعة حتى تهدأ ثورة الفرد ويصبح قادراً على أن يرى الأمور من خلال الصواب عند الجماعة لا الخطأ عند ذاته، وقد تجاوبت هذه الثنائية في ثنايا القصيدة وانحلت بصور متعددة منها قوله:

وذي خَطَلٍ في القول يحْسِبُ أنَّه مصيبٌ فما يُلْمِمْ به فهو قائلُهْ

عبأْتُ له حِلْمِي وأكْرَمْتُ غَيْرَهُ وأعرضْتُ عنه وهو بادٍ مَقاتِلُه[3]

فهناك هيجان غاضب لا يدري ما يقوله/ وهنا حلم متعقل يتصرف بهدوء وبصيرة، وفي هذا تجاوب مع دلالة الصور التي كانت في مشهد الصيد السابق.

---

(١) الديوان، ص ١٣٤، وغرة: غفلة.

(٢) الديوان، ص ١٣٦، ونساه: عرق في رجله. والفائل: عرق في الفخذ.

(٣) الديوان، ص ١٣٩، والخطل: كثرة الكلام.

أما في المحور الثاني (العير/ وأتباعه) فإن التفسخ أو الاغتراب قد برز من خلال الأبيات هناك. فلم يبق إلى جانب العير بعد الإنسحاب الجماعي (إلا نفسه وحلائله) أو بكلمة أخرى لم يبق سوى جماعته القريبة التي لا يمكنها ـ بفعل طبيعة العلاقة ـ أن تنفصل عنه، وهي لقلتها لا يمكن أن تؤلف مجتمعاً قوياً يكسر السمة الفردية عن الحمار، ويجعله قادراً على أن يقف أمام القوة المضادة المتماسكة، لذلك اصطيد العير بسهولة. وهكذا تكاملت صورة الصيد الموسعة: جماعة قوية متحدة/ وفرد ضعيف منعزل. وهذه الصورة الموسعة هي الصورة المركزية التي نستطيع بعد اكتشاف تشكيل المعنى فيها أن نحل إشكالات الصور الأخرى. ففي صورة الأطلال يرسم الشاعر منظراً لأماكن كثيرة[1] دون أن يبدي ـ صراحة ـ أي سبب لذلك، لكنه يتبع هذه الصورة بصورة أخرى تدفعنا للتوقف. قال:

وغيثٍ من الوسْمِيِّ حوٍّ تلاعُه   أجابتْ روابيه النِّجاءَ هواطِلُهْ[2]

فالبيت الذي جاء بعد خلو الديار الكثيرة المتباعدة[3] يشير إلى أمور كثيرة في إطار التوحد والاغتراب. إنه يشير بدءاً إلى أن الخلو الذي كان في ناحية/ قد أصبح امتلاء في ناحية أخرى. وهذا إشعار بأن الذين أخلوا أمكنتهم جاءوا لإحداث حياة جديدة فوق هذه الروابي المملوءة مطراً ونماء (رمز توحد الإنسان والخير) في المكان الجديد.

وللقصيدة مناسبة تتفق مع هذا التوجه في الرؤيا لصوت البيت. روي في الديوان أنه «كان عمرو بن هند حين قتل حذيفة ـ وكانت الحرب بين غطفان ـ

---

(١) كالرس والرسيس وقف وشرقي سلمى والطوي وثادق وغيرها.

(٢) الديوان، ص ١٢٧، والوسمي: أول مطر الربيع. وتلاعه: مسيل ما ارتفع من الأرض إلى بطن الوادي. والنجاء: جمع نحوه. والنجوة المرتفع الذي تظن أنه تجاوزك. وهواطله: مواطره.

(٣) من الأماكن المذكورة (الرس) في أقصى الجنوب من مساكن بني أسد و(جبل سلمى) في أقصى الشمال من مساكنهم، راجع خارطة مواطن القبائل العربية الملحقة بكتاب (زهير بن أبي سلمى ـ حياته وشعره)، للدكتور إحسان النص. دمشق، ١٩٧٣.

طمع في حصن بن حذيفة وفي غطفان أن يصيب بهما حاجة. وكان حصن والحليفان (أسد وغطفان) لم يدينوا لملك قط، فأرسل إلى حصن: أني ممدك بخيل فادخل في مملكتي وأجعل لك ناحية من الأرض، فأرسل إليه حصن: ما كنت قط أفرغ لحربك مني الآن ولا أكثر فإن كنت لا يكفيك ما جرب أبوك فدونك لا نعتلل، فإنه ليس لي حصن إلا السيوف والرماح وأنا لك بالفضاء. وأقبل حصن بالحليفين حتى نزل زباله فصد عنه عمرو بن هند وكره قتاله، فقال زهير هذه القصيدة يمدح حصناً»[1].

فقد يكون أولئك الذين أخلوا أماكنهم من أسد وغطفان ليلتحقوا بحصن في (زبالة) هم أنفسهم الذين صوروا في مقدمة القصيدة في مكانين أحدهما خال/ والآخر ممتلىء. وقد يكون من المفيد أن نتذكر كلمتي (غيث) و (أحاديث) في البيت للوقوف على توفيق الشاعر في اختياره الباطني للكلمات التي يستخدمها بغية اكتمال الجوانب اللازمة للصورة المرسومة ودلالاتها المعنوية البعيدة. فالكلمتان تصويريتان يسيران إلى تحريك المجموع وتجميعه لغاية الإغاثة والإنقاذ. وقد برز ذلك التوحد القبلي في أكثر من صورة داخل القصيدة، منها ــ مثلاً ــ قوله في حصن:

أَبَى الضَّيْمَ والنعمانُ يَحْرِقُ نابَهُ ... عليْهِ فأَفْضَى والسيوفُ معاقلُهْ
إذا حلَّ أحياءُ الأحاليفِ حولَهُ ... بذي لَجَبٍ أصواتُهُ وصواهِلُهْ
يُهَدُّ لَهُ ما بيْنَ رمْلَةِ عالِجٍ ... وَمَنْ أهلُه بالغوْرِ زالتْ زلازِلُهْ[2]

فالصورة الأولى (السيوف معاقلة) تفرد علاقة الفرد/ بالجماعة على أساس أن قوة الفرد مرهونة بالتفاف الجماعة حوله وحمايتهم له خاصة إذا كان هذا الفرد قائد الجماعة، فهو المجسد الحقيقي لقيمهم في البطولة والتوحد، لذا يستحق الحماية والافتداء.

---

(١) راجع الديوان، ص ١٢٤.

(٢) الديوان، ص١٤٣ ــ ١٤٤، أفضى: صار في فضاء. الأحاليف: أسد غطفان. لجب: اختلاط الأصوات.

أما الصورة الثانية (إذا حل. . . زالت زلازله) فتبرز عظمة القوة الجماعية التي تكون بيد ذلك البطل يرتفع بها وترتفع به حتى يكون الجبل بعد ذلك حرباً على الغور. ولهذا أكد الشاعر في رسمه لصورة المطر على الروابي (أجابت روابيه النجاء هواطله). فالروابي الشامخة هي المكان اللائق بهؤلاء القوم الآن. وهذه هي النتيجة الطبيعية للتوحد دائمًا.

والتوحد في هذه القصيدة ليس توحد الفرد بالقبيلة فقط، أو توحد القبيلة بعضها ببعض فحسب، ولكنه أيضاً توحد قبيلة بقبيلة أخرى. وهو توحد فرض نفسه من أجل درء خطر مشترك يداهم فيه نظام نظاماً آخر.

فالانتقال من القبيلة إلى الدولة لا يعني في عقول رجال الحليفين (أسد وغطفان) مجرد تغيير في شكل النظام، ولكنه يعني أكثر من ذلك بكثير. إن الدولة الآن تعني بالنسبة لهم اعتداء على نظام موروث ومألوف للجميع حتى بات جزءاً من تاريخهم ووجودهم لذلك قاوموها. وكانوا في مقاومتهم لها يدافعون في الحقيقة عن وجودهم وعن جذورهم فقد شعروا أن زحف الدولة عليهم يعني اجتثاثهم وزوالهم، ولو خضعوا لتهديدها لكانوا كأهل الغور الذين نخيل أن الزلازل تجرفهم دائمًا.

إن هذا يفسر لنا تفضيل حذيفة (والد حصن) القتل بيد عمرو بن هند على أن يدخل في حكمه، وكذلك خروج ابنه بكل رجالات الأحاليف لمقاومة عمرو بقوة السلاح. إن ذلك كله يمثل دفاع النظام عن وجوده وكيانه. وهو دفاع يستحق أن يجتمع عليه الناس جميعاً.

من الواضح هنا أن الصور أبرزت حصين بن حذيفة على أنه المجسد للقيم الموروثة لذلك كان جديراً بالاقتداء والافتداء. فهو بطل الحكاية الشعرية التي نسجها زهير فغدت في موضعها رمزاً لقوة الجماعة الملتفة حول البطل الموحد.

وللبطل الاجتماعي في شعر زهير صور نموذجية جليلة منها قوله:

وَلَنِعْمَ مأْوَى القومِ قد عَلِمُوا   أن عَضَّهُمْ جَلٌّ مِنَ الأمْرِ
وَلَنِعْمَ حَشْوُ الدرعِ أَنْتَ إذا   دُعِيتْ نَزَالِ ولُجَّ في الذُّعُرِ
وإذا برزْتَ بِهِ بَرَزْتَ إلى   صافِي الخليفةِ طيِّبِ الخُبْرِ
جَلْدٍ يَحُثُّ على الجَمِيعِ إذا   كرِه الظُّنُونُ جَوامِعَ الأَمْرِ
لو كنتَ من شيءٍ سوى بَشَرٍ   كنْتَ المُنِيرَ لليْلةِ البَدْرِ[1]

فالبطل ـ على المستوى الشخصي ـ صافي الخليفة، جلد، شجاع، طيب الخبر. وهو ـ على المستوى الاجتماعي ـ مأوى القوم في الأزمات، سريع النجدة، قاتل للذعر الجماعي، يوحد وينير الدرب كالبدر.

فالبطل ـ كما قدمته صور زهير ـ هو «مثال» العشيرة، لذلك جاءت أوصافه الاجتماعية تحتل ساحة الشعر، بل إن أوصافه الشخصية توظف في خدمة الجماعة. ونستطيع بعد هذا أن نقول: إن أوصاف البطل في رؤيا زهير هي، في أغلبها، أوصاف اجتماعية مؤداها لمّ المجموع وتوحيدهم على أساس القيم النبيلة[2].

ويبرز البطل الاجتماعي ـ كما في الصورة السابقة ـ كلما اختل التوازن فاضطربت الأحوال (الجوع، الخطر المفزع) واهتزت القيم (يحث على الجميع)؛ أي كلما داهم الجماعة/ (العشيرة) دافع التفكك أو الاغتراب. ومن أخطر الدوافع لهذا الاغتراب الحرب الداخلية وتسليط الروح الفردية على المجموع. لقد عايش زهير احتراب بطني غطفان (عبس وذبيان) وساهم في شعره برأي فيما كان يجري من تقتيل وتشريد وتغريب بعد أن «تبزل ما بين العشيرة بالدم». فالحرب في رؤياه دم متوخم، ومرعى خبيث وبيل، وغلة شر، ونتاج شؤوم[3].

---

(١) الديوان، ص ٨٨ ـ ٩٥.

(٢) وفي هذا التقاء مع الأوصاف الشعبية للبطل في أكثر من مجال للثقافة العربية القديمة، راجع «الأنا الأعلى في الذات العربية» للدكتور علي زيعور في مجلة (آفاق عربية)، بغداد، عدد كانون الثاني، سنة ١٩٨٠، ص ٢٦ ـ ٣٩.

(٣) الديوان، ص ١٨ ـ ٢٦.

ها هنا تغدو الحاجة إلى البطل ضرورة قصوى، ويأتي البطل (هرم والحارث) يحمل مبدأ اجتماعياً ناجعاً قائماً على أن «تعفى الكلوم بالمئين» وأن يدرك الناس «السلم واسعاً بمال ومعروف من الأمر»[1]. وهكذا كان مجيىء البطل لوقته؛ فأي حاجة أكثر الحاحاً من تدارك العشيرة وانقاذها من تغريب جماعي مدمر، ثم إعادتها إلى حضن التوحد والحياة من جديد:

تداركْتُما عبسا وذُبْيَانَ بعدما تفانَوْا ودقُّوا بينهمْ عِطْرَ مَنْشِمِ[2]

لقد كان حديث الشاعر عن الاغتراب والتوحد هنا واضحاً لكنه قد يحتاج في مواطن أخرى من شعره إلى وعي أعمق لحركة الصورة وتطور الأحداث، فقصيدته الميمية تتحدث في الواقع عن المعاناة التي يقاسيها الفرد والمجموع إثر تغريب جماعي. بدأ القصيدة بمطلع (طللي) قال فيه:

قِفْ بِالدِّيارِ التي لم يَعْفُها القِدَمُ بَلىَ وغَيَّرَها الأرواحُ والدِّيَمُ
لا الدَّارُ غَيَّرَها بُعْدُ الأَنيسِ ولا يالدَّار لو كَلَّمَتْ ذا حاجةٍ صممُ
دارٌ لأسماءَ بالغمْرَيْنِ ماثلةٌ كالوَحْيِ ليس بها من أهلِها أَرِمُ[3]

فالصور في هذا المطلع تشير إلى البلبلة الفكرية التي أصابت الشاعر بصفته النموذج الفردي الذي تنعكس عليه أحوال المجموع. فهي تتحدث عن ثنائية التوحد/ والاغتراب من خلال محاورة داخلية حول الطلل، فبينما ينفي أن تكون الديار قد عفاها القدم عاد فاعترف بتعفية القدم لها، ثم أضاف إلى القدم عنصر الطبيعة الغاضبة ممثلة بالأرواح والديم. وبعد أن أنكر أن يكون بعد الأنيس قد غير الدار مؤكداً أن الدار حية عاد إلى القول بأن دار أسماء خالية من أهلها ماثلة كالوحي. فالحال التي يصف الشاعر بها الطلل هي حال الذهول لما يرى ويسمع فهو بين مصدق ومكذب. يقف التغريب واقعاً شاخصاً أمام بصره

---

(١) الديوان، ص ١٧ ــ ١٦.
(٢) الديوان، ص ١٥، ومنشم يقال إنها امرأة من خزاعة فتحالف قوم فأدخلوا أيديهم في عطرها على أن يقاتلوا حتى يموتوا.
(٣) القصيدة في الديوان، ص ١٤٥ ــ ١٦٣.

فيصدق ما يرى، لكن حبه للعشيرة يثير في خياله أمنية التوحد فتراها ببصيرته جميلة فيكذب ما كان قد صدق. وحين يفرض الواقع نفسه عليه يرضخ ويتعامل مع التغريب الجماعي بمشاعر الألم:

كأنَّ عَيْنِي وقد سال السَّليلُ بهمْ ... وَعَبْرةٌ ما هُمُ لو أنَّهم أَمَمُ
غَرْبٌ على بَكْرةٍ أو لؤلؤٌ قلِقٌ ... في السِّلْكِ خانَ به رباتِهِ النُّظُمُ
بل قد أراها جميعا غَيْرَ مُقْوِيَةٍ ... السِّرُّ منْها فَوادِي الجَفْرِ فالهِدَمُ

إن ثنائية التوحد/ والاغتراب تدخلت في تشكيل أكثر الصور في قصيدته هذه، بعد الاغتراب تقلقل كل شيء وأصبح يسير بلا نظام: حبات الدمع/ واللؤلؤ في السلك اختل نظامها كما اختل نظام القبيلة تماماً. لكن الشاعر ما زال غير قادر على احتمال رؤية هذا الاغتراب في عشيرته لذلك أضرب عنه وراح يعيش أمنية التوحد من جديد (بل قد أراها جميعاً غير مقوية)، ولكن إحساسه وهو يعيش هذه الأمنية اختلف عن إحساسه وهو يعيش هذه الأمنية اختلف عن إحساسه وهو يعيشها في المقدمة، إنه اقترب هنا من التسليم بالأمر الواقع لأنه ربط الأمنية بالمستقبل (بل قد أراها) بينما كانت الأمنية في المقدمة تزاحم بابه مع الواقع جنباً إلى جنب. وعلى كل حال فإن أمنيته برؤية الدار ملمومة الأهل حية بهم تناقض صورة الدر المتهاوي في السلك بعد أن «خان به رباته النظم». فإذا كانت «الخيانة» في نظم اللؤلؤ المتهاوي غير ملومة فإن (الخيانة) في نظم المجموع تختلف عن ذلك تماماً. فاختيار الشاعر (اللؤلؤ المتهاوي) يجمع ـ كما توحي الصورة ـ الحب والألم معاً، وكذلك اختياره كلمة (غرب أي دلو) وما تحويه من تجميع وتفريق، ثم تشبيهه الدمع بها بالرغم من أنها عنصر بعث الحياة لا قتل لها، توحي كلها باجتماع النقيضين في خيال الشاعر ووجدانه.

وانطلاقاً من إحساس الشاعر بالألفاظ وأصولها النفسية جاءت لفظة «الخريف» في الصورة السالبة التالية:

فاسْتَبْدَلَتْ بعدنا دارا يمانِيَةً ... تَرْعَى الخريفَ فأَدْنَى دارِها ظَلِمُ[1]

---

(١) الديوان، ص ١٥٢، وظلم: جبل.

جاء في الشرح بهذا البيت أن الشاعر قرن الخريف إلى ناحية اليمن لأن «الخريف أنفع لهم منه لغيرهم». لكن حركة الأبيات ووحدة الرؤيا لها تدفعنا لأن نرى رأياً مخالفاً. فاليمن والخريف معاً طرف آخر في المكان والزمان يبتعد عن مكانهم الأول مع ربيع الحياة فيها. إن الشاعر ـ بعبارة أخرى ـ يوازن التوحد في موطن العشيرة/ والاغتراب عنه إلى ناحية أخرى هي اليمن. وقد فسرت رؤياه الداخلية هذا الوضع بالانتقال من موطن الحياة (الربيع) إلى مكان العدم (الخريف).

وقد اتفق هذا مع شعوري الحب والألم اللذين كان يشعر بهما نحو عشيرته بعد أن تفرقت في البلاد كما لاحظنا من قبل. وهنا قفزت إلى ذهنه صورة البطل الذي يأتي لحظة المقاساة. ولكن صورة البطل وجهت هنا توجيهاً يساير أسلوبه في المقارنة بين التوحد/ والاغتراب. فالدار العامرة/ والدار الخراب، واللؤلؤ المتهاوي/ وأهل الدار الملمومون فيها، والربيع/ والخريف فيما سبق ثم البخيل/ والجواد في قوله التالي:

إن البخيلَ ملومٌ حيثُ كان ولــ   ــكنَّ الجوادَ على عِلَّاتِهِ هَرِمُ

سلسلة من الثنائيات التي تدور في وجدان الشاعر لإحساسه بالتغريب الجماعي الذي ابتليت به عشيرتُه، وهي سلسلة تكررت بسرعة كبيرة وقد تعامل الشاعر معها حتى الآن من نقطة الأمل التي تعمر قلبه. لكن لابد من حركة ما ولابد من وجود منقذ يدفع هذه الحركة ليحول الأمل إلى حقيقة. لقد رسم الشاعر صورة مثلى لهذا البطل الذي أطل من المجهول لإنقاذ العشيرة والقيم العليا من السقوط فهو:

القائدُ الخَيْلَ منكوباً دوابِرُها   منها الشَّنُونُ ومنْها الزَّاهِقُ الزَّهِمُ

قَدْ عُولِيَتْ فهْيَ مرْفُوعٌ جواشِنُها   علىٰ قوائِمَ عوجٍ لحْمُها زِيَمُ

تَنْبِذُ أفلاءَها في كلِّ منْزِلَةٍ   تَنْقُرُ أعيُنَها العِقْبانُ والرَّخَمُ[1]

---

(١) الديوان، ص ١٥٣، والشنون: المهزول. والزاهق: السمين. والزهم: أسمن منه. والزيم: لحم متفرق على رؤوس العظام. أفلاذها: أولادها.

ففي الأبيات صورة رئيسة حركتها من السلب/ إلى الإيجاب، فالخيل المختلفة الصحة (الشنون والزاهق)، والخيل ذات القوائم العوج واللحم القليل المتفرق (زيم)، والخيل التي تنبذ أولادها (أفلاءها)، والخيل التي يعتدى عليها، وتنقر أعينها القبائل الأخرى (العقبان والرخم) هي خيل في حالة السلب.

لكن الخيل التي يقودها البطل جهة التغيير والإنقاذ تخطو خطوات جديدة نحو الإيجاب. إن البطل ـ بكلمة أخرى ـ يبدأ مع قبيلته رحلة متعقبة لكنها جميلة النهايات، وهي رحلة من الاغتراب/ إلى التوحد. وبعد التوحد الجديد تغدو أفعال الخيل وأفعال فرسانها تختلف في طبيعتها وفي نتائجها:

يَنْظُرُ فُرْسَانُهُمْ أَمْرَ الرَّئِيسِ وَقَدْ   شَدَّ السُّرُوجَ على أَثْبَاجِها لِحُزُمْ
يَمْرُونَها ساعةً مَرْياً بِأَسْؤُقِهِمْ   حتّى إذا ما بدا للغَارةِ النَّعَمْ
شَدُّوا عليْها وكانت كلُّها نُهَزاً   يَرُدُّ شِرَّتَها الأَرْسَانُ والجِذَمُ[1]

هذه هي صورة الخيل التي أنقذها البطل: موحدة الذات (أثباجها المشدودة) قوية نشبطة لا يخفف من حدتها إلا التعقل (الأرسان والجذم). مندفعة إلى الهدف بثقة.

وفرسانها موحدون يرتبطون بقائدهم ويأتمرون برأيه (ينظر فرسانهم أمر الرئيس)، لذلك ساروا كخيولهم مندفعين بقدرة إلى ما يبتغون. فالانقلاب من الاغتراب/ إلى التوحد غيرّ النتيجة؛ فإذا كانت الخيل قد فشلت زمن الاغتراب فإنها الآن منتصرة بالتوحد.

يَنْزِعْنَ إمَّةَ أَقْوامٍ لِذِي كَرَمٍ   بَحْرٍ يَفِيضُ على العافِينَ إذْ عَدِمُوا[2]

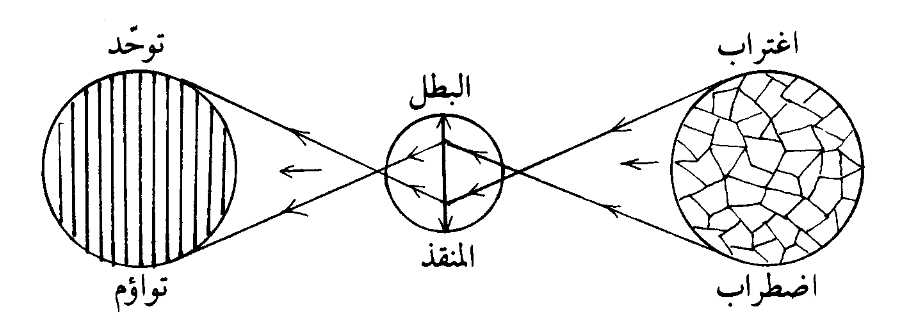
والتكافل الاجتماعي المتمثل بفيضان (البحر) على (العدم) في الجماعة حتى تعود الحياة من جديد هو الثمرة الفضلى لانتصار التوحد هذا.

---

(1) الديوان ص ١٥٩، الأثباج: الأوساط. يمرونها: يحركونها. أسؤق: جمع ساق. الشرة: النشاط. والجذم: السياط.

(2) الديوان ص ١٦٠، الأمة: النعمة.

وعلى هذا تكون الحركة الداخلية التي تحكم آراء زهير في الاغتراب/ والتوحد، تسير من السلب إلى الإيجاب. وقائد هذه الحركة دائمًا هو البطل المنقذ. فإذا كان الاغتراب يهشِّم الجماعة ويقودها إلى الاضطراب وعدم التماسك فإن بطل الإنقاذ يركب الجسم من جديد حتى تعود صورة العشيرة في لحمتها المتآلفة المنسقة فكل حركة من الاضطراب إلى التواؤم تمر عبر ذات البطل المنقذ. وقد نتكلف رسمًا يلخص هذه الحركة البطولية.



وعبر الشاعر عن رؤياه هذه للتوحد والاغتراب في صور مفردة فقال في توحد البطل مع المجموع مثلاً:

خَلِطٌ أَلُـوفٌ للجَـمِيـعِ بِـبَيْتِـهِ إذ لا يُحَـلُّ بِحَيِّـزِ المُتَـوَحِّـدِ(١)

وكان البطل في ظل (الجميع) بعيداً عن مكان المنفرد (ومعناه هنا المنعزل وحيداً) أو المغترب. والاغتراب سلوك خطير يؤدي إلى أمراض نفسية واجتماعية هدَّامة، لذا قال زهير يصور ذلك: «ومن يغترب يحسب عدواً صديقه»(٢). والخطر القائم في الاغتراب هو الانحراف في الرؤيا. فالعدو يصبح فيه صديقاً، وهذا بلاء يصيب الأفراد كما يصيب الجماعات، لذلك كان مطلب التوحد أساسياً في حياة الناس آنئذ، وهذا منطقي في زمن كنت الحماية فيه مطلباً ثابتاً ثبات الخوف المزروع في كل ناحية. لذلك كان الفرد يتنازل عن كثير من آرائه

(١) الديوان، ص ٢٧٦.

(٢) الديوان، ص ٣٢٠.

وحاجاته التي يراها أقل أهمية من الأمان الدائم في ظل الجماعة. وقد أدى هذا إلى انضباط سلوكه في أكثر الأحيان وخاصة إذا كانت الجماعة منضبطة متوائمة. وفي مثل هذا يقول فرويد «كلما زادت الجماعة انتظاماً زاد ضبط الدوافع اللاشعورية الفردية ومقاومة قوى الانتكاس»[1].

(٣)

لكن الروح الفردية ــ كما بدت في شعر زهير ــ لم تعطل داخل الجماعة فقد كانت تطلب حيث يتهاوى التوحد. والشرط اللازم لفاعليتها داخل الجماعة أن تكون ذات انتماء مخلص لمجموعة القيم العالية التي تضبط السلوك العام، وأن تكون على محبة ثابتة للرحم تتجاوز الحديث إلى الفعل. لقد نجح (بطل) زهير في إنقاذ العشيرة لأن هذه الصفات كانت صفاته، لذلك استحق أن يكون:

مُـوَرَّثُ المَجْـدِ لا يَغْتَـالُ هِمَّتَـهُ عن الرِّياسَةِ لا عَجْزٌ ولا سَـأَمُ[2]

فالبيت يحمل صورة لها صفة فردية قوية (لا يغتال همتـه.. لا عجز ولا سأم)، فالهمة قدرة باعثة حافزة، وهي ــ كما وصفت هنا ــ ليست عارضة حتى تخبو لأول عقبة ولكنها حركة ذاتية تعلو على العجز بالبحث الدؤوب، وعلى السأم بالرغبة المتجذرة في النفس. وهي حركة للأسمى دائماً، فبالرغم من أن هذا الفرد قد (ورث المجد) إلا أن ذلك لم يقعده عن أن يعمل بجهد كبير. فالمجد لا يتوقف بناؤه بل يدفع وتكثر قيمه، والأفراد المخلصون يتركون آثاراً بارزة في بنائه، وهكذا كان يفعل (البطل) في شعر زهير. ولكن الفردية التي تبني تاريخ الجماعة بالإخلاص هنا تقابل بفردية مضادة تشد الحاضر إلى نفسه في محاولة لثني الجذع ومنع أية حركة نحو الأعلى، وقد مثل هذه الفردية المدمرة الحصين بن ضمضم في معلقة زهير:

---

(١) سول سيدلنجر: التحليل النفسي والسلوك الاجتماعي، ص ٥٢.

(٢) الديوان، ص ١٦٣.

وكـانَ طَوَى كَشْحـاً على مُسْتَكِنَّةٍ فـلا هُـوَ أَبْـداهـا ولَمْ يَتَقَـدَّمِ
وقـالَ سـأَقْضِي حـاجَتِي ثُمَّ أَتَّقِي عدوِّي بألفٍ من ورائِيَ مُلْجِمِ[1]

جاء فعله السلبي هنا بعد أن تحركت العشيرة المحتربة نحو التواؤم أو التوحد قاصداً إعادة الناس إلى ما كانوا عليه من تغريب. وقد كشفت الصورة في البيت الثاني عن نيته جر الجماعة إلى تكرار مأساة الحرب ـ وسيلة التغريب الناجحة. فحركة الحصين مضادة لحركة هرم والحارث لكنها، في السلب، معادلة لحركتهما في الايجاب. فكل منهما يشكل صورة نموذجية لا ترسم أبعاداً فردية فحسب، ولكنها تمس روح الجماعة أيضاً. فحركتهما إما للتحول جهة الخير/ وإما للثبات على الشر.

وثنائية الثبات/ والتحول تشكل معنى اجتماعياً كبيراً ناقشه زهير مناقشة شعرية جادة لأن له فيه موقفاً مبدئياً نابعاً من عاطفتي الحب للعشيرة والإخلاص لمبادئها العليا، وهما العاطفتان اللتان وجدنا هرما، (بطل زهير الاجتماعي)، ينطلق منهما في كل أمر صائب.

وفي ديوان زهير قصائد وصور تعالج بطريقة إيحائية عالية قضية الثبات/ والتحول. وسنحلل الآن قسمًا من تلك الصـور كي نرى تكـامل نـظرته الإصلاحية كما بدت فيها.

يتعامل زهير، مثلاً، في قصيدة لامية[2]، مع القبيلة على أساس توحدها بالمرأة، كما اعتاد ذلك كثيراً، ويصور علاقته بها على هذا النحو:

صَحَا القلبُ عن سَلْمَى وقد كادَ لا يَسْلُو وأَقْفَرَ من سلمى التَّعانِيقُ والثَّقْـلُ
وقد كُنْتُ من سلمى سنيناً ثمانياً على صِير أَمْرٍ ما يَمُرُّ ومَـا يَحْلُو

---

(١) الديوان، ص ٢٢ والحصين بن ضمضم هو الذي قتل رجلاً عبسياً ثأراً لأخيه بعد إبرام الصلح لإنهاء الحرب بين عبس وذبيان.

(٢) الديوان، ص ٩٦ ــ ١١٥.

من الواضح أن ثنائية الثبات (ما يمر وما يحلو)/ والتحول (صحا القلب) هي التي كانت مسيطرة على مشاعره. والوصول مع النفس من ثباتها إلى تحولها لم يكن سهلاً بل كان عنيداً (وقد كاد لا يسلو)، إلا أن تكرار المعالجة التي استمرت فترة طويلة من الزمن (سنينا ثمانيا)، وخلو مكان سلمى من الإثارة والحفز (وأقفر من سلمى التعانيق والثقل) دفعاه إلى اتخاذ موقف شعوري ثابت هو التحول إلى مكان آخر، وإلى حب جديد أو مجتمع جديد.

تــأوَّبَنِي ذِكْــرُ الأَحِبَّــةِ بعْــدَمــا   هَجَعْتُ ودوني قُلَّةُ الحَزْنِ فالرَّمْلُ[1]

لقد عاش بعد الصحوة فترة من الركود (هجعْت)، وهذا أمر طبيعي، ثم بدأ يفكر في التحول إلا أنه اصطدم بالعوائق التي تقف في طريق تحوله الجديد (قلة الحزن فالرمل)، لكن عزيمته كانت فوق ذلك كله، لهذا أقسم أن يبدأ حياته الجديدة ليؤلف مجتمعاً مختلفا.

فأقسمتُ جَهْداً بالمَنَازِلِ من مِنًى   وما سُحِقَتْ فيه المَقَادِيمُ والقَمْلُ
لَأرْتَحِلَنَّ بــالـفَجْــرِ ثــمَّ لَأدْأَبَــنَّ   إلى الليلِ إلاّ أن يُعَرِّجَنِي طِفْلُ[2]

فما يطمح إليه الشاعر أو الذات المتحركة قائم في صور هذين البيتين وما يحملان من ظلال تمتد بنا إلى قضايا أسطورية، فقد يكون المعنى الذي اقترن بحلق الرأس هو البداية النظيفة للتحول الجديد، أو التخلص من ثبات الذنوب وقذارتها (القمل). ثم إن التحول إلى عالم جديد يبدأ مع بداية تكوين الشعر الذي ينمو في ظل الطهر والتقديس (المنازل من منى). فالتحول من الخطأ القديم إلى الطهر الجديد هو تحول إلى مجتمع أسمى وأكثر إشراقاً وامتلاء بالأشواق الباعثة على الحياة والنشاط. لذلك بدأ حياته مع الفجر بداية النهار في رحلة قد تكون شاقه (لأدأبن إلى الليل)، لكنها ستصل إلى عالم بريىء ظاهر

---

(١) الديوان، ص ٩٨، القلة: أعلى الجبل. والحزن: ما غلظ من الأرض.
(٢) الديوان ص ٩٩ ويقال للنار ساعة تقدح: طفل. وقد اختلف في معناها لكن أي معنى لها يجب أن يظل حاملاً لمعنى الطفل الإنساني أي الولادة الجديدة.

عبر عنه بشكل موفق جدا بكلمة (طفل). وتتطابق رؤياه للعالم الجديد مع ما يقوله فريزر في طقوس الميلاد الجديد عند البدائيين عامه. يقول: «وهنا يتضح أن شعائر الميلاد يقصد بها تخليص الشخص من تحمل مسؤولية أعماله السابقة وذلك عن طريق تحويله كلية إلى شخص جديد»[1].

ويبدو أن الشاعر في تصميمه على الرحلة (لأرتحلن) يعبر عن اتجاه انساني بدائي دلت عليه الخرافات القديمة لدى الشعوب ـ كما يقول فريدريش: «إن الأسفار إلى عالم آخر تنتمي إلى أقدم الأجزاء الرئيسية في الحكاية الخرافية. وقد تغنى بها هوميروس كما تغنت بها ملحمة جلجامش البابلية. . . وقد احتفظت بهذا الملمح كذلك حكاية الشخص الذي رحل لكي يعرف ما الخوف»[2]، وكأن هذا الباحث في قوله هذا يضع تفسيراً باطنياً لما عبر عنه زهير من صور الرحلة وبخاصة قوله:

وَلَيْسَ لِمَنْ يَـرْكَبِ الهَـوْلَ بُغْيَـةٌ   وَلَيْسَ لِرَحْلٍ حَطَّهُ اللَّهُ حَامِلُ[3]

وما يشير إليه قول زهير هذا هو أن معرفة الخوف التي ارتحل (شخص) فريدريش من أجلها هي السبيل الأمثل للخلاص من الخوف ثم إن الخلاص من الخوف هو نقطة البدء للتجاوز والوصول إلى الغاية. وهذا هو مدلول صورة زهير (وليس لمن يركب الهول بغية).

والرحلة في الشعر الجاهلي جزء مهم من بنائه. أفرد لها بعض الباحثين دراسة خاصة[4]. وهي تشكل فعلاً صورة مركزية في كثير من قصائده. ومن الطبيعي أن تحتل في شعر زهير مكاناً مماثلاً. ورحلة الشاعر لا تنفصل بحال عن حاجته الداخلية للتحول من حال إلى حال لذلك يأتي موقعها من القصيدة

---

(١) جيمس فريزر: الفولكلور في العهد القديم. ترجمة د. نبيله إبراهيم ج ١، ص ٣٢٠.
(٢) فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية: ترجمة د. نبيله ابراهيم ص ١٠٥.
(٣) الديوان ص ٣٠٠.
(٤) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، اتحاد الكتاب الصحفيين الفلسطينيين، بيروت ١٩٧٥.

وسطاً بين عالمين: عالم عطلت فيه الحياة، وعالم دبت فيه حياة جديدة نشيطة بريئة. ولهذا اتخذت طابعاً قاسياً يحتاج ممن يقوم بها أن يتجمل بالصبر، وأن يستهين بالألم. وقد أسند إلى عالم الحيوان القيام بالبطولة الظاهرية فاختار منه حيواناً له أهمية قصوى في حياة الإنسان الجاهلي هو «الناقة». فالناقة في شعره وشعر غيره من شعراء جنسه وعصره هي العنصر المترك نحو الآتي بقدرة عجيبة وصبر غير متناه. وكل رحلة تبدأ عنده بدافع وقال:

وقفْتُ بهـا رأْدَ الضَّحَـاءِ مَـطِيَّتِي ... أُسَـائِلُ أعْـلاماً بِبَيْـداء قَـرْدَدِ
فـلمَّـا رأيْتُ أنَّهـا لا تُجِيبُـنِي ... نهضْتُ إلى وَجْنَاءَ كالفَحْلِ جَلْعَدِ[1]

فالثبات في وجدانه همود لكل شيء، وهذا هو نفسه الدافع إلى الحركة السريعة هنا، وإلى القسم على الارتحال في مثال سابق. لذا فإن التحول لدى الشاعر حاجة إنسانية يأتي بصفته ردَّ فعل على الثبات. ويرتبط هذا بتجربة الإنسان المباشرة مع حركة الكون المتحول من الليل إلى النهار في دائرته الصغرى ومن الصيف إلى الربيع في دائرته الكبرى. ولعل حرص الشاعر على أن يأتي بـ (الضحاء) تأكيد واع، أو غير واع على أن الثبات في هذه الدار قائم في وقت هو بطبيعته وقت التحول الإنساني من السكون (النوم) إلى الفعل (العمل). إن الدار أو العشيرة التي تسكنها تدعوه إلى أن يغير من طبيعته الإنسانية ليقبع فيها عند العدم الذي يلفها، لكنه يأبى إلا أن يظل فاعلاً متحولاً نحو الإيجاد والاكتشاف. عندها لا يجد أفضل من ناقته معيناً على أداء هذه المهمة الإنسانية. ولهذا جاءت أوصافه لها متناسبة مع المعنى الإنساني للتحول الذي يشكل قاعدة للسلوك يحققها الفعل الصعب كما حققته الناقة بجدارة عالية:

إليك من الغَوْرِ اليَمَـانِي تَدَافَعَتْ ... يَـداهَـا وَنِسْعـا غَـرْضِهـا قَلِقَـانِ
كـأنَّ كُحَيْلاً خـالـطَتْـه عَنِيَّـةٌ ... بِـدَفَّيْنِ منهـا اسْتَـرْخَيَـا ولَبَـانِ

---

(١) الديوان، ص ٢٢٠، ورأد الضحاء: عند ارتفاع الشمس وانبساطها. ووجناء: غليظة الوجنات، وجلعد: شديدة.

تَـظَلُّ تَمَطّى في الـزِّمـامِ كـأنَّهـا إذا بَــرَكَتْ قـوسٌ من الشَّــرَيَـانِ
نَهُــوزٌ بلَحْيَيْهـا أمــامَ سِفَــارِهــا ومُعْتَلَّةٌ إنْ شِئْتَ فـي الجَـمَــزَانِ
وكم قد طَوَتْ من مَنْهَلٍ بعدَ مَنْهلٍ وأَوْرَدْتُـهـــا مـن آجِـنٍ ودِفَــانِ[1]

وتجتمع الصفات التي منحتها الأبيات للناقة حول:

العمل الجاد، وتمثل بانجازها ما يطلب منها.
والجرأة، وتمثلت بمبادرتها الصعب.
والصبر، باحتمال أذى السفر والاستمرار فيه.
والفداء، فهي تتعب وتهزل برضا وبمرح شديد[2].

وهذه صفات مثالية كانت تجعل للناقة في وجدان صاحبها البدائي مكانة تصل حد التقديس بل إن قسمًا من الجاهليين كان ينظر إليها هذه النظرة فعلا. فقد روي أن بعض العرب كان إذا حضره الموت يقول لولده: إدفنوا معي راحلتي حتى أحشر عليها فإن لم تفعلوا حشرت على رجلي... وكانوا يربطون الناقة معكوسة الرأس إلى مؤخرها مما يلي ظهرها أو مما لي كلكلها وبطنها ويأخذون ولية (خيط) فيشدون وسطه ويقلدونها عنق الناقة ويتركونها حتى تموت عند القبر»[3].

من الواضح أن الارتباط الوجداني بالناقة لدى الإنسان العربي القديم جعله لا يتخيل رحلة ناجحة في الحياة وفي الممات بدونها لذلك حرص أن تكون

---

(١) الديوان، ص ٣٦٢ ــ ٣٦٣ والغرض: للناقة بمنزلة الحزام للسرج. وقلقان: مضطربان لضمرها. الكحيل: قيل الزفت وقيل القطران. وعنية: بول يجعل في القطران. والدفين: الجبين. واللبان: الصدر. والشريان: شجر يتخذ منه القسي. نهوز: تمد عنقها وتنهز به الزمام مرة بعد أخرى من نشاطشها. والسفار: حديدة تجعل على أنف الناقة. والجمزان: السرعة. وآجن: ماء متغير الطعم واللون. دفان: مندفن.

(٢) انظر أيضاً الديوان، الصفحات ٢٢٠ ــ ٢٢٤، ٢٦١ ــ ٢٦٦، ٣٣٠ ــ ٣٣١، ٣٧٠ ــ ٣٧٢.

(٣) انظر كتاب «الملل والنحل» للشهرستاني، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل ج ٣، ص ٨٩.

وسيلة للفوز في الآخرة (حتى أحشر عليها)، كما كانت وسيلته للنجاح في الدنيا. ويدل إجراء موت الناقة وتوقيته ومكانه فيما حكاه الشهرستاني على تزامن ثابت في الحياة والموت بين الناقة وصاحبها. وهو تزامن يشير إلى الارتباط الداخلي الذي أرادتْه مشاعر الشاعر أن يكون دائمًا. ولعل في حكاية الشاعر عن ارتباط ابن اخته بيهس بالناقة ما يؤكد نظرة الجاهلي السابقة لها فإذا ما سافر بيهس إلى أي مكان توسد ذراعي ناقته على النحو الذي يصوره زهير:

لدَى الحَبْلِ من يُسْرَى ذِرَاعَيْ شِمِلَّةٍ ... أُنِيخَتْ فـأَلْقَتْ فـوقَـه بِجِـرَانِ
ثَنَتْ أربعاً منْها على ثِنْيِ أربـعٍ ... فـهُـنَّ بِـمَـثْـنِـيَّـاتِـهِـنّ ثَـمـانِ[1]

وعلى كل فإن لذلك كله ارتباطاً قوياً بثنائية الثبات/ والتحول التي نشغل بها هنا. لأن الوظيفة التي كلفت بها الناقة هي الانتقال من وضع إلى وضع آخر أفضل. ثم إن الدور الذي تقوم به هو نفسه الدور الذي يقوم به الشاعر (الفرد) الذي يطلب تغييراً اجتماعياً جذرياً بعد أن تصل الحال بعشيرته إلى الثبات والركود. فالناقة في هذه الوظيفة التغييرية تتوحد مع الشاعر وتسير وإياه لانجاز هدف سام. وإذا تذكرنا دور (البطل) الاجتماعي كما رسمته صور زهير، وجدنا أن دور الناقة يتماثل مع دوره، فكل منهما يقع بين حالتين: إحداهما قبيحة والأخرى جميلة، وكل منهما أيضاً يؤدي الدور اللازم لتحويل القبح إلى جمال. من هنا جاء التوحد الوظيفي بينهما في عقلية زهير بعد أن جعلت هذه العقلية من عالم الحيوان مكرراً لعالم الإنسان في الفعل والتفكير والشعور.

وليست الناقة هي الحيوان الوحيد الذي يكرر فعل الإنسان ورغباته في شعر زهير، ولكن الثور والبقرة والحمار الوحشي والظليم[2] أيضاً تفعل الشيء ذاته مع شيء من الاختلاف في تفاصيل الأحداث والأوصاف تبعاً لاختلاف النوع ـ محور العملية الوصفية. لكن أنواع الحيوان هذه تتوحد بالناقة في

---

(١) الديوان، ص ٣٦٢، وشملة: خفيفة. الجران: باطن العنق.
(٢) انظر الديوان، الصفحات ٤٢ ـ ٤٨، ٦٣ ـ ٧٢، ٢٢٥ ـ ٢٣١، ٣٧٢ ـ ٣٨٠.

مهمتها الحياتية لذلك شبهت الناقة بها في السرعة ظاهرياً للدلالة جوهرياً على شرط الفعل الإنساني الخفي. ونسوق مثالاً على هذا ـ قصة البقرة في مشهد صيد.

بدأ المشهد برسم صورة لهذه البقرة التي شبهت بها ناقته فهي متحولة من مكان إلى مكان، فزعة وذات ولد، تسلحت بسلاح «يؤمن جأش الخائف».

كَخَنْسَاءَ سعفاءَ الملاطِمِ حُرَّةٍ مُسَافِرةٍ مزؤودةٍ أُمِّ فَرْقَدِ
غَدَتْ بِسِلاحٍ مثلُهُ يُتَّقى بِهِ ويُؤمِنُ جأْشَ الخائفِ المُتَوَقِّدِ[1]

وسلاحها قرنان قويان وسامعتان مرهفتان وناظرتان بعيدتا المرمى. هو سلاح متعدد لكنه يتوحد كله على بعث الأمان في القلب، فهو يخدم بعضه بعضاً من أجل أن يدفع صاحبه إلى أن يطمئن جأشاً كما قال الشاعر. لكن البقرة مع هذا لم تكن مطمئنة جأشاً فما السبب؟ لنستمع:

طَبَاها ضَحَاءٌ أو خَلَاءٌ فخالفَتْ إليه السِّباعُ في كِناسٍ ومَرْقَدِ
أَضَاعَتْ فلم تُغْفَرْ لها غَفَلَاتُها فلاقَتْ بَياناً عند آخِرِ مَعْهَدِ
دماً عند شِلْوٍ تَحْجِلُ الطَّيْرُ حولَهُ وبِضْعَ لِحَامٍ في إهابٍ مُقَدَّدِ[2]

ها هو السبب. خرجت للرعي فخالفتها السباع على وليدها فأكلته في مرقده، وحين عادت إلى آخر موضع تركته فيه وجدت بقايا دمه ولحمه وجلده الممزق. فماذا تفعل؟ هل تبقى في هذا المكان بعد الآن؟ هل يمكن أن يكون المكان آمناً بعدما حدث؟ وتجيب الحكاية الشعرية على هذه الأسئلة كالتالي: تحولت عن المكان رأساً ولكن بحذر شديد جداً حيث كان (رماة الغوث من كل

---

(١) الديوان ص ٢٢٥، وخنساء: بقرة. السفع: سواد في حمرة. والملاطم: الخدان. ومزؤودة: مذعورة. والفرقد: ولد البقرة، والجأش: الصدر.

(٢) الديوان، ص ٢٢٧. طباها: دعاها. الضحاء: الرعي عند الضحى. خلاء: خلوة. إليه: إلى الولد. الكناس: بيت الظبي. بياناً: استبانت. شلو: بقية الجسد. لحام: جمع لحم. إهاب: جلد. مقدد: مخرق.

مرصد) وبعد رحلة كانت (تنفض عنها غيب كل خميلة) رأت صائديها وقد قعدوا لها (كل مقعد) ثم أطلقوا كلابهم فثاروا بها من كل جانب. لكنها دافعت عن نفسها بقدرة وحنكة حتى نجت من موت كان ينتظرها. ويفلسف الشاعر سبب نجاتها بقوله:

فـأنْقَذَهَـا من غَمْرةِ المـوتِ أنَّهـا رأتْ أنَّهـا إن تنظُرِ النَّبْـلَ تُقْصَـدِ

اليقظة هي أول فائدة جنتها من تجربتها مع الخطر المحدق بها من كل صوب. وهي تناقض غفلتها الأولى التي كانت السبب في خسرانها لابنها بعد افتراس السباع له. ويبدو أن تجربتها القاسية علمتها شيئاً آخر مهمًا. لقد علمتها المبادرة في الصراع. لقد انتهى الزمن الذي تركت فيه مصيرها بيد القدر. إنها تحاول أن تتجاوز القدر بالجرأة والمبادرة فما الذي فعلته بالكلاب؟ تقول الحكاية ما يلي:

وجَـدَّتْ فـأَلْقَتْ بينهُنَّ وبينَـهـا غُبَـاراً كما فـارتْ دواخِنُ غَـرْقَـدِ
بمُلْتَئِمـاتٍ كـالخَـذَاريفِ قُـوبِلَتْ إلى جُوْشَنٍ خَاظِي الطَّرِيقَةِ مُسْنَدِ
كـأنَّ دِمـاءَ المُؤْسِـداتِ بِنَحْـرِهـا أُطِبَّةُ صِرْفٍ في قَضِيمٍ مُسَـرَّدِ[1]

فالمبادرة الجريئة أعطتها القدرة على استخدام أسلحتها بحنكة حتى انتصرت وتركت أعداءها مضرجين بدمائهم.

قد يكون من الطريف مقارنة منظر الدم في بداية الحكاية/ بمنظر الدم في نهايتها. فالدم أولاً كان بجانبها لكنها استطاعت بجهدها أن تنقله إلى الآخرين، فما الفلسفة التي كانت وراء هذا التغيير؟ إن ثنائية الثبات/ والتحول هي التي تضبط سلوك البقرة الداخلي كما ضبطت سلوك الشاعر والناقة من قبل. إن ما يجب الالتفات إ ليه هو أن البقرة قد تحركت (تحولت) من المكان الذي شهد

---

(١) الديوان ص ٢٢٨ ـ ٢٣١. النجاء: السرعة. مذود: مفعل من ذاد يذود. وغرقد: شجر له شوك. الخذازيف: جمع خذروف وهو ما يلعب به الصبيان. وخاظ: مكتنز اللحم.

افتراس ابنها. وأن حركة التحول عندها تشكلت من عنصرين أساسيين: أولهما: دافع هذه الحركة. وثانيهما طبيعتها. أما الدافع فكان الخطر الذي حل بالمكان وثبته فيه الوجدان التجريبي للبقرة، فكأن موت ابنها قد شكل خطراً ثابتاً في ذلك المكان لذا كان لابد من التحول. وأما طبيعة حركة البقرة في تحولها فكان التجاوز السريع الحذر. لقد أصبح التحول عندها مطلباً روحياً دقيقاً اندفعت تلبية بالرغم من أن طريقه لم تكن آمنة فهي محفوفة بالمخاطر. لكن الشاعر كان بارعاً في خلق جو تستطيع البقرة الإفادة منه في درء الخطر.

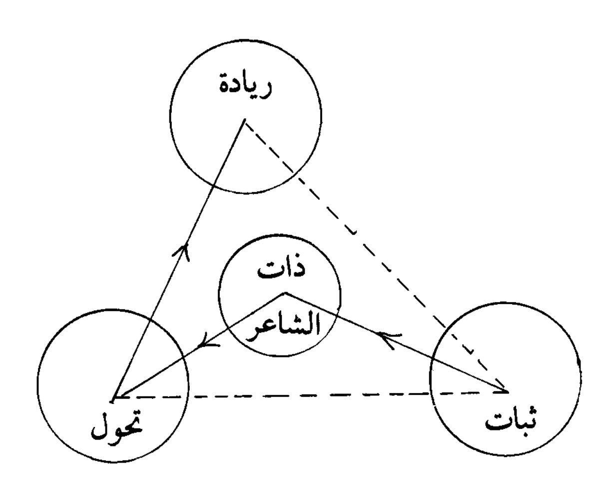
وهكذا تحولت البقرة بحركة نشيطة حذرة من ثبات قاهر فاكتسبت بذلك انتصاراً على الخوف في نفسها وتفوقاً على أعدائها الذين يحولون بينها وبين استمرار حياتها.

وهذه في الواقع حالة الحيوان الآخر كالثور[1]، والحمار الوحشي[2]، وهي الحالة ذاتها التي رأيناها عند الشاعر وناقته، فالتحول عن الثبات سمة الصراع القائم في الكون. وكل تحول يفترض حاجزاً ما فإذا كان الحاجز عند الناقة أرضاً صعبة فإنه عند هذه البقرة كلاب وصائدون ومثل هذا الحاجز ضروري لاختبار قدرة احتمال الذات.

وعلى أية حال فإن مشاهد الصيد الموسعة في شعر زهير تؤلف فسحة خيالية يكرر فيها الحيوان الفعل الإنساني فيجسد رغباته وأشواقه. ويتوجد في هذه المشاهد الشاعر مع الناقة ومع أي عنصر حيواني إيجابي بينما تتوحد الأصوات الانسانية السالبة مع العناصر الشريرة. لكن هذه الصور تظل حركة في التحول من نقطة الثبات إلى الحركة، أو من نقطة السلب إلى نقطة الايجاب، أو من نقطة الركود إلى نقطة الريادة على أمل اكتشاف العالم السحري المجهول الذي تنتهي عنده كل الرحلات كما قد يوضح ذلك الشكل التالي:

---

(١) الديوان، ص ٤٢ ـ ٤٨، ٦٣ ـ ٦٥، ٣٧٩ ـ ٣٨٠.
(٢) الديوان، ص ٢٧٠ ـ ٢٧٣.



وقد مثل هذا العالم المثالي عند الشاعر صورتان نموذجيتان:

أولاهما: صورة البطل.

وثانيهما: صورة الظعائن.

وعالم البطل هو عالم التغير الاجتماعي المأمول القائم على تطور الإنسان من الداخل ويمثل هذا قوله:

وإنْ جئتَهُمْ أَلْفَيْتَ حـول بيـوتِهم مجالسَ قد يُشْفَى بِأَحْلامِها الجَهْلُ[1]

فصورة (قد يشفى بأحلامها الجهل) بائنة الدلالة على عودة المعافاة إلى جسم المجتمع بعد أن أنهكه مرض الجهل. وعمل البطل هو البدء بتكوين جديد يخالف ما كان من عوالم قاتمة وسلاحه في ذلك موقف مبدئي حازم يضرب بعنف مجتمع الركود لتنبثق منه شرايين الحياة وقد امتلأت بدم حار متدفق. قال في هرم:

ولأنْت تَفْـري مـا خلقْتَ وبـعـ ـضُ القومِ يَخْلُقُ ثم لا يَفْرِي[2]

(١) الديوان، ص ١٣.

(٢) الديوان، ص ٩٤. والخلق: هو التهيئة للأمر.

فالبيت واضح الاتفاق مع اتجاه الشاعر في تجاوز الثبات إلى التحول جهة الأسمى. فهرم (البطل) حول أحلام الشاعر في التحول إلى واقع جديد (تفري ما خلقت) يختلف عن واقع الثبات عند الآخرين (يخلق ثم لا يفري). من هنا تغدو صفات هذا الممدوح فريدة عجيبة. أو بمعنى آخر هي من عالم المثال بالنسبة لواقع العصر، وموقعها منه ما زال في منطقة الغرابة، وربما في منطقة المجهول أيضاً. أما موقعها من الشاعر ففي الخيال البعيد والحلم الجميل لذلك استحقت منه رحلة شاقة كثر ناهوه عن القيام بها:

إلَيْـكَ سِنَـانُ الـغَـداةَ الـرَّحِيـ ـلُ أَعْصِي النُّهَاةَ وأُمْضِي الفُؤُولا[1]

فالفأل الحسن الذي كان يحلم به هو في كنف الممدوح (البطل). وها هو يدعوه فلم لا يلبي؟

وأما الضعائن فهي أيضاً المجهول الجميل الذي يحلم الشاعر برؤيته ولتوحد معه. قال:

فَقُلْتُ والـدَّارُ أحيانـاً يَشُطُّ بهـا صَرْفُ الأَمِيرِ على مَنْ كانَ ذا شَجَنِ
لِصَـاحِبَيَّ وقـد زالَ النهـارُ بنـا هل تُؤْنِسانِ بِبَطْنِ الجَوِّ من ظُعُنِ[2]

واضح أن لقدوم الظعائن على خيال الشاعر ارتباطاً بالدار. فهي لم تعد مكاناً صالحاً للعيش بعد أن أصبح «يشط بها صرف الأمير»، أو بكلمة أخرى بعد أن زحف الانحراف إلى من يفترض أن تكون الاستقامة العليا هي التي في يده. وهذا هو موضع الثبات الذي يطلب (التحول) دائماً عند الشاعر لذا فإن قدوم الظعائن أو ذهابها هو التحول نحو الأجمل خيالاً والمجهول واقعاً، لذلك تساءل عن مكانها في منطقة المطلق اللامحدود (ببطن الجو). وهذا يجعلنا نقول بكثير من الاطمئنان: إذا كانت الدار بالانحراف الشمولي المستحكم بها قد

(١) الديوان، ص ١٩٤.
(٢) الديوان، ص ١١٧.

أصبحت قيداً للإنسان (ثبات) فإن الظعائن انطلاقه وتحرره (تحول)، لذلك تخيلها الشاعر متحركة نحو حلمه المشرق دائمًا.

يَقْطَعْنَ أَجْوازَ أميـالِ الفَلاةِ كمـا يَغْشَى النَّوَاتِي غِمَارَ اللُّجِّ بالسُّفُنِ
يَخْفِضُهـا الآلُ طَـوْراً ثم يَـرْفَعُهـا كالدُّومِ يَعْمَدْنَ للأَشرافِ أو قَطَنِ[1]

فحركة الظعائن هي حركة نحو البديل الأجمل، تستوي في ذلك رحلتها ورحلة النواتي الذي يغشى سفينته (غمار اللج) يبحث عن الأجمل حتى لو كان مجهولاً. وهذا ما أمله الشاعر دوماً، وما سخر له كثيراً من قـوى الطبيعـة والإنسان في مواقع الصيد والرحلة وغيرها. ويبدو أن ارتحال الشاعر إلى عالم المثل والأحلام مرتبط بحاجة إنسانية نشأت مع الإنسان منذ طفولته ومع البشرية منذ البدايات الأولى لها. (فكما أن الأطفال حتى اليوم يرسمون بخيالهم أرض الأحلام حيث كل شيء جميل ومشرق ولطيف، وحيث تؤدى الأعمال وتقدم الأطعمة من تلقاء ذاتها، كذلك كان يفعل الإنسان دائمًا من قبل[2].

(٤)

مر بنا في قصة البقرة أن افتراس السباع لابنها كان درساً قاسياً ومفيداً في آن واحد. فقد علمها كيف تستطيع بالحذر أن تكون قادرة لا على أن تنتزع حياتها من فكي الموت فقط ولكن على أن تدفع بالموت إلى من كان يخطط للإيقاع بها كي تنتزع منه حياته. فالحذر يولد الثقة، والثقة تقود إلى تفكير واع وإنجاز موفق.

لقد شكلت هذه الرؤيا لقضية الموت سلوكاً شعرياً أدار عليه زهير كثيراً من صوره الكبرى، لكننا نكتفي باستعراض نموذج واحد منها وليكن صورة القطاة التي شبه بها ناقته. بدأ حكاية هذه القطا بداية تشبه ــ إلى حد كبير ــ بداية حكاية البقرة مع اختلاف بسيط في نوعية الأفراد. فالذي ألف البداية عند

---

(١) الديوان، ص ١١٨ ــ ١١٩.

(٢) فريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية. ترجمة د. نبيلة ابراهيم، ص ١٣١.

البقرة هي وابنها والسباع، لكن الذي ألف البداية عند القطاة هي وأختها والصائدون:

كأنَّها من قَطَا الأجْبَابِ حـانَ لها   وِرْدٌ وأَفْـرَدَ عنها أُخْتَهـا الشَّبَكُ[1]

لقد كان لها أيضاً تجربة سابقة مع الموت (أفرد عنها أختها الشبك) حين ألحت عليها حاجة من حاجات الحياة (حان لها ورد) تماماً كما كان وضع البقرة قبل التوجه إلى مكان غير مكانها الأول، تحركت الآن فماذا حدث بعد ذلك؟

أهوى لها أَسْفَـعُ الخدَّيْنِ مُـطَّرِق   ريشَ القَوادِمِ لَمْ تُنْصَبْ له الشَّرَكُ[2]

هاجمها صقر من صفاته أنه لم يتعرض لعملية صيد سابقة فليس له مع الموت تجربة، وربما دفعه هذا الغرور فاعتقد أنه أقوى من أن يفكر أحد باصطياده. لكن القطاة المجربة الواعية تعرف كيف تتخلص منه بذكائها، إنها واثقة مما تفعل، وقد أكسبتها هذه الثقة أثناء المطاردة مظهراً بدا للشاعر جميلاً:

لا شيءَ أجـودُ منهـا وهي طيِّبَـةٌ   نَفْساً بما سـوف يُنْجِيها وتَتَّـرِكُ[3]

وبعد أن بسط الشاعر صفات المتصارعين: (قوة جسدية غرٌّ مغرورة في جهة، وضعف مجرب واع ذكي في جهة أخرى) راح يصور لنا مشهداً رائعاً للصراع على انتزاع الحياة من الموت المخيم على الساحة. فكان الصراع «دون السماء وفوق الأرض» عند الذنابى حيث «لا فوت ولا درك». هناك اختلطت الأصوات واقترب الخطر (يكاد يخطفها طوراً وتهتلك)، لكن «ما إن هوت كف الغلام لها» حتى «طارت وفي كفها من ريشه بتك» ثم غيرت مكانها فنزلت من السماء إلى الأرض:

ثم استمرَّت إلى الوادي فَأَلْجَأَهـا   منْهُ وقد طَمِعَ الأُظْفَارُ والحَنَكُ[4]

---

(١) الديوان، ص ١٧١، والضمير في (كأنها) يعود على الناقة.
(٢) الديوان، ص ١٧٢، وأهوى: انقضّ، والسفع: سواد تعلوه حمرة وهو لون خدي الصقر.
(٣) الديوان، ص ١٧٣، وتترك: أي لا تخرج أقصى ما عندها من طيران.
(٤) الديوان، ص ١٧٥، والحنك هنا المنقار، الأظفار يعني مخالبه.

في صورة «وقد طمع الأظفار والحنك» يكمن الخطر الحقيقي لأن الطمع يعني الدافع القوي المتنامي عند الصقر للافتراس، ومثل هذا الدافع ـ في رؤيا زهير ـ يغير من السلوك ويبعث على الهمة، ولهذا كانت القطاة ذكية جداً حين لجأت إلى الوادي تحتمي فيه من الصقر. فقد منحها الوادي حماية أنجع:

حتى استغاثتْ بماءٍ لا رشَاءَ له ... من الأَباطِحِ في حافاتِه البُرَكُ
مكلَّلٌ بأُصولِ النَّجْمِ تَنْسُجُهُ ... ريحٌ خَرِيقٌ لضاحِي مائِهِ حُبُكُ
كما استغاثَ بِسَيْءٍ فَزُّ غَيْطَلَةٍ ... خاف العيونَ فلَمْ يُنْظَرْ بِهِ الحَشَكُ[1]

لقد حولت خطر ذلك الدافع الآن فأصبح يسير لغير صالح الصقر لأنه هو الذي فرض عليه استمرار المتابعة في أرض قد لا تكون له بها خبرة القطاة، ثم إن حركته ـ كما يبدو ـ لم تكن بذكاء حركة القطاة ووعيها لذلك قادته متابعته لها إلى كارثة الموت:

فَزَلَّ عنْها ووافَى رأسَ مَرْقَبَةٍ ... كَمَنْصِبِ العِتْرِ دَمَّى رأْسَهُ النُّسُكُ[2]

ويهمنا بشكل خاص التوقف عند الصورتين اللتين انتهى المشهد عندهما، الأولى: استغاثة القطاة بالوادي: مائه ونباته، وتشبيه ذلك باستغاثة ولد البقرة بحليب أمه خلسة عن الراعي. والثانية: نهاية الصقر التي أثارت في خيال الشاعر نهاية الشاة المذبوحة في رجب قرباناً.

فالصورتان تبرزان الحياة الممنوحة للقطاة، ولولد البقرة على ضعفهما وخوفهما، والموت الذي لحق بالصقر أو اقترب منه[3] على قوته وغروره. وإذا

---

(١) الديوان، ص ١٧٥ ـ ١٧٧، والبرك جمع بركة، النجم: كل شيء من النبات ليس له ساق، والفز: ولد البقرة، السيء: هو اللبن الذي يكون في الضرع، والغيطلة: شجر ملتف، حشك الضرع: إذا حفل ودفع.

(٢) الديوان، ص ١٧٩، والنسك: جمع نسيكة وهو ما يذبح عليه، والمنصب: الحجر، والعتر: الذي يذبح في رجب.

(٣) لا يوضح البيت أمات الصقر أم لا، ولكن النتيجة بالنسبة للدلالة العشرية واحدة وهي الإشعار بالموت.

قرنا الصقر الذبيح/ إلى/ وليد الناقة أدركنا رؤية الشاعر للتضحية/ والولادة الجديدة. فلقد كان تخير الشاعر لولد البقرة رمزاً لحياة جديدة بدأتها القطاة بعد نجاتها من موت كان محققاً لو أنها استسلمت للقوة الباغية. كما كان تخيره (للنسك) رمزاً للموت الذي تفتدى به الحياة، وهكذا كان الموت بجانب الصقر باعثاً للحياة الجديدة التي انتحت جهة القطاة.

ولقد عبر زهير عن الموت الذي يأتي بالحياة في صور مفردة وفي مجالات أخرى أحياناً كهذه الصورة:

أَخِي ثِقَـةٍ لا تُهْلِكُ الخَمْرُ مَـالَـهُ   ولكِنَّـهُ قـد يُهْلِكُ المـالَ نَـائِلُهُ[1]

فموت المال لا يكون في عرفه إلا لابتعاث حياة جديدة. هذا واعتقد الشاعر أن لا مهرب للإنسان من الموت، فالمنية «خبط عشواء»[2] تصيب من تصيب فيموت، أما من تخطىء فإنه يعمر ويهرم لكنه في النهاية سيموت، فالموت مورد، وكل وارده:

حياضُ المنايا ليْسَ عنها مُزَحْزَحٌ   فَمُنْتَـظِرٌ ظِمْئـاً كـآخـرَ وارِدِ[3]

وهو مؤمن أيضاً أن الموت آخر المواعيد، لذا على الإنسان ــ برأيه ــ أن يتزود بحمد جميل على أعمال نافعه خدم بها غيره من الناس:

تَـزَوَّدْ إلى يـوم الممـات فـإنـه   ولو كرهتْـهُ النَّفْسُ آخرُ مَـوْعِدِ[4]

ومن هنا جاء تصوره لامتداد خير الإنسان في حياته وبعد مماته، قال في رثاء هرم وأخيه يزيد:

---

(١) الديوان، ص ١٤١.
(٢) الديوان، ص ٢٩.
(٣) الديوان، ص ٣٢٧.
(٤) الديوان، ص ٢٣٦.

لَمْ أر سُوقَةً كَابْنَيْ سِنَانٍ ولا حُمِلاَ وَجَدِّكَ في الجُحُورِ
أشَدَّ على صُرُوفِ الدَّهْرِ إدّاً وخيراً في الحياةِ وفي القُبُورِ[1]

وهذه الصور المفردة جميعاً تتفق مع فلسفته العامة في الموت والحياة كما جسدتها حكاياته الرمزية عن البقرة والقطاة وغيرهما: حضور الموت في الإنسان لا يعني تعطيل الحياة، بل إن حضوره يفرض، ويجب أن يفرض، قيمة الحياة في الوجدان والعقل. لهذا كان حضور الموت عند كل من البقرة والقطاة باعثاً على تشبث أكثر بالحياة. وقد منحهما هذا التشبث ولادة جديدة فيها نشوة الانتصار على النفس والخصم العنيف معاً.

فالمغالبة العنيدة الذكية شعار زهير في فلسفة الموت والحياة، ولكنها مغالبة في حدود الأمان والسلام المتوازن للذات وللآخرين، وفي هذا حل للتناقض الذي يبدو في دعواته المتكررة للسلام:

ومَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزِّجَاجِ فإنَّهُ يُطِيعُ العَوالِي رُكِّبَتْ كلَّ لَهْذَمِ[2]

ودعواته المتكررة للحرب:

ومن لا يَذُدْ عن حوضِهِ بِسِلاحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لا يَظْلِمِ النَّاسَ يُظْلَمِ[3]

ففي فلسفته المتكاملة للموت والحياة يذوب التناقض، ويتجه الجميع إلى وحدة تفاعلية عالية الفكر والشعور. فالقوة المؤثرة هي التي تقود إلى سلام مكين قوي. أو بكلمة أخرى، إن المغالبة من أجل نشر السلام هي التي تعطي للذات في الوجود قيمة الحياة لدى حضورها وقيمة الموت حين قدومه.

(١) الديوان، ص ٣٢٠ ودخل البيت خرم وهو سقوط الحرف الأول من الوتد.
(٢) الديوان، ص ٣١، اللهذم: الماضي، والزجاج من الرمح ما لا يطعن به، والعوالي ما يطعن بها.
(٣) الديوان، ص ٣٠.

(٥)

وتعلق زهير بالمكان وأحس بفاعليته لذلك بدأ كثيراً من قصائده بتعداد أماكن سماها بأسماء مختلفة كما مر بنا في عدد من المواضع. ولو لم يكن إحساسه عميقاً بهذه الأماكن ما استطاع أن يجمع كثيراً منها في مجموعة قليلة من الأبيات. إن بعضاً من فلاسفة الفن يرى أن وراء تلك الاستطاعة حباً للمكان ذاته. يقول باشلار: «فإنه على الإنسان أن يحب المكان... حتى يصبح بالإمكان احتواء مشهد كامل داخل ذرة من الرسم»[١].

والمكان عنده ــ على كل حال ــ موضع للحياة وللموت. هكذا كان مورد الماء بالنسبة للحيوان كما يبدو مثلاً في هذه الصورة التي يذكر فيها حماراً وحشياً:

عَـزَمَ الـوُرُودُ فـآبَ عَـذْبـاً بـارِداً ... من فَـوْقِـهِ سَـدٌّ يَسِيـلُ وأَلْهُبُ
فـاعْتَـامَـهُ عنـد الـظَّلامِ فَسَـامَـهُ ... ثمَّ انْتَهَى حَـذَرَ المَنِيَّـةِ يَـرْقُبُ
وعلى الشَّـريعَـةِ رابىءٌ مُتَحَلِّسٌ ... رامٍ بِعَيْنَيْـهِ الحَظِيـرَةَ شَيْـزَبُ[٢]

فالماء هنا مصدر الحياة الذي لا بد لمثل هذا الحمار الوحشي من أن يرده (عزم الورود)، ولذلك هو موطن الموت القادم مع الصائدين (رابىء متحلس). وليس للحيوان، مع هذا القدر، إلا الحذر الشديد والهرب السريع لحظة اقتراب الخطر (ثم انتهى حذر المنية يرقب). وتجربة هذا الحيوان اليومية مع الخوف علمته أن يتذكر الموت وهو يعب ماء الحياء، فهذه هي الطريقة المثلى لتجنب الموت. ولو تابعنا الحركة الدائرية للموت والحياة لقلنا: إن الصائد على المورد أيضاً كان يطلب الحياة بعد أن وصلت به الحال حد الضرر وقسوة الحال (شيزب)، ولكنه كان يطلبها من خلال موت الآخر (الحمار الوحشي).

---

(١) باشلار: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا، ص ١٨٧.

(٢) الديوان، ص ٣٧٥ ــ ٣٧٦، سد: جبل تسيل منه عين ماء، وألهب: جمع لهب وهو الشق في الجبل، واعتامه: قصده أو اختاره، والرابىء: القانص، والحظيرة: موضع الماء، وشيزب: يابس من الضر وشدة الحال.

فالمورد، على هذا، كان بالفعل مسرحاً للحياة والموت في آن معاً.

وقد أدى (الطلل) في شعر زهير وظيفة المورد بالنسبة للإنسان والحيوان ولكن بطريقة معكوسة. قال يرثي هرم بن سنان مثلاً:

هَاجَ الفُؤَادَ مَعَارِفُ الرَّسْمِ ... قَفْرٌ بِذِي الهَضَبَاتِ كَالوَشْمِ
تَعْتَادُهُ عِيْنٌ مُلَمَّعَةٌ ... تُزْجِي جَآذِرَهَا مَعَ الأُدْمِ
في عَانَةٍ بَذَلَ العِهَادُ لَهَا ... وَسْمِيَّ غَيْثٍ صَادِقِ النَّجْمِ(1)

فإذا كان موت الحيوان في صورة (المورد) يعطي الإنسان عناصر الحياة فإن موت الإنسان في صورة (الطلل) يعطي الحيوان مجالاً للوجود.

لقد خلف الحيوان الإنسان في مكانه فبنى مجتمعه الجديد، وقد تآلف المطر معه فأعطاه من الوسمي ما أنبت له في المكان القفر عناصر الحياة. وكان الشاعر يفعل ذلك في مواطن أخرى من شعره(2). والغريب أن المطر في الطلل الإنساني كان يبدو كثيراً بوجه مخالف: لقد كان يبدو وسيلة هدم وموت لا وسيلة حياة. من ذلك قوله:

لَعِبَ الرِّيَاحُ بِهَا وَغَيَّرَهَا ... بَعْدِي سَوَافِي المُورِ وَالقَطْرِ(3)

والذي بدا في شعر زهير أن جدلية الموت والحياة فوق الطلل قد انحلت في ثنائية أخرى هي الإنسان/ والحيوان البري، فغياب أحدهما كان يعني حضور الآخر، وقد انعكس هذا على موجودات الطبيعة الأخرى فوزعت توزيعاً يتآلف مع الوضع القائم كما كان حال المطر في نفعه/ وضره.

---

(1) الديوان، ص ٣٨٢، الرسم: الأثر، وعين: بقر، والمآذر: أولاد البقر والظباء، والأدم: الظباء البيض، والعانة: قطعة من الحمير، والعهاد: الواحدة عهدة وهي المطرة، والوسمي: أول المطر، والنجم من النبت: ما لا ساق له.

(2) لاحظ مثلاً، ديوان الشاعر، ص ١٢٦.

(3) الديوان، ص ٨٧ وأنظر أيضاً ص ٥٦ ـ ٥٧.

أما الزمان فكان إحساس الشاعر به كبيراً. لقد نسب إليه، في لحظة ابتلاءه (يا دهر قد أكثرت فجعتنا)[1]، وظلمه (يا دهر ما أنصفت في الحكم)[2].

هذه وقفة حساب وعتاب أملاها شعور عميق بالزمن الهادر القادر على جرف الإنسان أو ابتلاعه، ولكنها لم تكن توقيفاً لاندفاعة الشاعر أو تثبيتاً لعزيمته، فقدرة الزمن التي دفعته إلى الاعتراف بانتصاره عليه: (والدهر يرميني ولا أرمي)[3]، لم تقعده عن التفكير بمصاولته لذلك أتبع قوله السابق بقوله:

لــو كــانَ لــي قِــرْنــاً أنــاضِــلُه ... مــا طاشَ عنـد حَفِيظَةٍ سَهْمِي[4]

فعزيمته كالزمن النهر[5] تجري وراء غاية لا تنتهي:

وكنتُ إذا ما جئْتُ يومـاً لِحاجـةٍ ... مَضَتْ وأَجَمَّتْ حاجةُ الغَدِ ما تَخْلُو[6]

وهذه الغاية المتحركة في الآتي هي التي تشكل فلسفته الجامعة في «العمل». وعند فلسفة (العمل) يلتقي الزمان والمكان ليشكلا معاً الإطار التجريبي لهذه الفلسفة.

لقد قلنا سابقاً: إن المكان (الطلل) أرضية للحياة وللموت معاً، وقد لا تكتمل الصورة في هذا القول إلا إذا أضفنا إليها الزمان. فهو بحركته الارتدادية ظرف (العمل) الإنساني الذي يستخلص من الموت حياة ومن الحياة موتاً، وعلى هذا يكون (الطلل) نقطة عبور للزمان من الماضي إلى المستقبل.

من هنا وجدنا زهيراً يقرن الزمان دائماً إلى الطلل: («وقفت بها من بعد عشرين حجة»، «أقوين من حجج ومن دهر»، «كم للمنازل من عام ومن

---

(١) (٢) (٣) الديوان، ص ٣٨٥.

(٤) الديوان، الموضع السابق.

(٥) (الزمن النهر) تعبير مستقى من كتاب «الزمن في الأدب» لهانزفيرهوف، ترجمة د. أسعد رزوق، ص ٢٠.

(٦) الديوان، ص ٩٧.

زمن»، «عفا وخلاله عهد قديم»، «خلت لها سنون»)[1]. ولكن الزمان ــ كما هو واضح من الأمثلة السابقة ــ زمان ارتدادي من الحاضر إلى الماضي. وهو موحد الأطراف يجمع أوقاتاً متباعدة على رقعة مكانية واحدة موحدة أيضاً. وبهذا توحد الزمان والمكان ليؤلفا معاً في فلسفة (العمل) الزهيرية قاعدة للتعبير في كليهما. لقد تجمعت الخطوط غير المتماثلة في الواقع في محور الذات العاملة الفاعلة واتجه الجميع في حركة ريادية تتجاوز أي تحديد واقعي للمكان والزمان. قال مثلاً:

وأبيضَ عــاديٍّ تـلوحُ مُـتُـونُــه على البيدِ كالسَّحْلِ اليَمَانِي المُبَلَّجِ

لــه خُلُجٌ تَهْـوِي بِـهِ مُـتَلَبِّـبَـةٌ إلى مَنْهَـلٍ قاوٍ جـديبِ المُعَـرَّجِ

مَخُـوفٍ كأَنَّ الـطَّيْرَ في مَنْـزِلاتِـهِ على جِيَفِ الحَسْرى مجالِسُ تَنْتَجِي

زَجَــرْتُ عـلَيْــهِ حُــرَّةً أرْحَـبِـيَّــةً وقد كانَ لونُ اللَّيْلِ مثلَ اليَرَنْدَجِ[2]

يقول جاستون باشلار: «المكان يدعونا للفعل، ولكن قبل الفعل ينشط الخيال، ينقي الأرض ويحرثها»[3] وتقول جورج صاند: «أي شيء أجمل من الطريق؟ إنها صورة ورمز لحياة نشطة متنوعة»[4]. وأعتقد أن مغزى القولين ينطبق على رؤيا زهير للحياة والطريق كما أبرزتها أبياته السابقة. فثنائية السواد/ والبياض هي التي كان يعيها وجدان الشاعر وهو يقف على عتبة عبور كبير يعد إنجازاً فعلياً لفلسفته النظرية في (العمل». بياض المكان/ وسواد الزمان هما البارزان في الأبيات، لكن كل واحد يوحي بنقيضه، فبياض المكان المأمول يخلف في الوعي سواد الواقع القائم في الوجود، وسواد الزمان (الليل) الذي قام في الذهن مع بداية الرحلة يعكس بياضاً مأمولاً مع الزمان الآتي بعد الليل. وهكذا التقى الزمان والمكان على صفتي البياض والسواد وأصبحا يخدمان ثنائية

---

(١) الديوان، ص ٧، ٨٦، ١١٦، ٢٠٦، ٢٩٣.

(٢) الديوان، ص ٣٢٢، أبيض: طريق أو ماء جار، والسحل: الثوب الأبيض، والمبلج: المحسن، وخلج: طرق متشعبة، ومتلببة: متتابعة، وقاو: قفر.

(٣) (٤) أنظر كتاب «جماليات المكان» ترجمة غالب هلسا، ص ٤٩.

جديدة هي الداخل/ والخارج. فالداخل الأسود حاضراً يتململ ويتحفز جهة الخارج الأبيض تالياً. وحاجة التغيير الزماني المكاني تدفعه إلى مواجهة الصعب (خلج تهوي به متلئبة)، بل الموت (جيف الحسرى). وقد أعد لتلك المواجهة ما تستحق من قوة (أرحبية). فهمه الآن أن يتحرر من المكان القيد وأن يكون في المكان الرحب أو الأفق المتفتح على اللانهائي. وقد انعكس مطلب التحرر هذا في وصفه الناقة؛ فهي ليست (أرحبية) فقط ولكنها (حرة) أيضاً.

والتحرر يعني الانفلات من الانغلاق أو التخلص من الانقباض الداخلي إلى الانبساط والتمدد الروحي، وقد قيل: «كم من الرسامين ــ الشعراء نفذوا عبر جدران سجنهم بوساطة نفق. وكم من مرة، وهم يرسمون أحلامهم، هربوا عبر شق في الحائط»[١]. وقد قال زهير نفسه أقوالاً ورسم صوراً تشعر كلها بأن حركته في المكان والزمان كانت تكسر سجن الهم الذي حبست فيه ذاته. كقوله يصف حاجته إلى الرحلة:

إنِّي لَمُـرْتَحِـلٌ بـالفَجْـرِ يُنْصِبُنِي ... حتَّى يُفَـرَّجَ عَنِّي هَمُّ مَا أَجِـدُ[٢]

وكقوله في وصف ناقته:

منهـا إذا احْتَضَر الخـطوبُ مُعَوَّلٌ ... وقِرًى لِحَاضِرَةِ الهُمُومِ ومَهْرَبُ[٣]

فالرحلة عنده تجاوز للحدود المضروبة، وانسياب في العالم الفسيح المتعدد الوجوه، ولهذا تعددت صفات المكان والزمان عنده في انطلاقه نحو المجهول. فانفتاحه على المكان مثلاً أراه الصحراء مقرونة إلى البحر:

يَغْشَى الحُداةُ بِهِمْ حُرَّ الكَثِيبِ كَمَا ... يُغْشِي السَّفَائِنَ مَوْجَ اللُّجَّةِ العَرَكُ[٤]

كما أن انفتاحه على الزمان أراه الفجر والليل معاً:

---

(١) باشلار: جماليات المكان. ص ١٧٩.

(٢) الديوان، ص ٢٨٢،

(٣) الديوان، ص ٣٧.

(٤) الديوان، ص ١٦٧.

لأَرْتَحِلَنَّ بالفَجْرِ ثم لأَدْأَبَنْ   إلى اللَّيْلِ إلاَّ أَنْ يُعَرِّجَنِي طِفْلُ[1]

لكنه مع هذا كان حريصاً في صور الانفتاح أن يبرز عنصرين خاصين وأن يتوقف عندهما توقفاً نوعياً متميزاً وهما الصباح (عنصر زماني) والعلو (عنصر مكاني).

لقد اختار الصباح وقتاً لانطلاق الظعائن التي رأينا أنها تمثل العالم المأمول في خياله فقال فيها مثلاً: «بكرن بكوراً»[2] و«هل ترى من ظعائن كما زال بالصبح الأشاء الحوامل»[3] وجعله النهاية المأمولة لرحلته التي كان يختار الليل وقتاً لهدايتها غالباً، قال مثلاً:

وصاحبٍ كارِهِ الإدْلاَجِ قلتُ لَهُ   يا انْهَضْ خَلِيلِي تَبَيَّنْ هَلْ تَرَى السَّدَفَا[4]

فضوء الصبح (السدف) هو الحافز على الرحلة القاسية (الإدلاج). وأما العلو فجعله مكان حركة ممدوحيه الذين كانوا يمثلون الظعائن في وجدانه كما مر بنا في غير هذا الموضع قال:

فَرِحْتُ بِمَا خُبِّرْتُ عن سَيِّدَيْكُمُ   وكانا امرأَيْن كلُّ شأْنِهما يَعْلُو[5]

وقال:

لو نالَ حيٌّ مِنَ الدُّنْيا بِمَكْرُمَةٍ   أُفْقَ السماءِ لَنَالَتْ كَفُّهُ الأُفُقَا[6]

وإذا دققنا النظر وجدنا أن الانفتاح على اللامتناهي هو السمة التي تطبع كلاً من الصباح والعلو في موضعيهما، وهذا إشعار بأن ثنائية الانغلاق/ والانفتاح هي التي كانت أساس حركته في كل من الزمان والمكان. وقد تمثلت هذه الحركة بالتوجه نحو الداخل والخارج عند الشاعر ساعة توقف الذات مع

---

(١) الديوان، ص ٩٩.
(٢) الديوان، ص ١٠.
(٣) الديوان، ص ٢٩٤.
(٤) الديوان، ص ٣٤٥، والسدف هو ضوء الصبح.
(٥) الديوان، ص ١٠٩.
(٦) الديوان، ص ٥٥.

الهم والقلق، فهي بين أن توجه حركتها إلى الداخل فتضيق الخناق على نفسها وتضاعف قلقها حتى تقتل نفسها، أو أن توجه حركتها إلى الخارج فتنطلق مع اللانهائي فتجلو برحلتها عبر المجهول شوائب الهم وتعقيدات القلق. وقد تخير زهير الحالة الثانية فأكثر ـ مثلاً ـ من تحميل ناقته مسؤولية إزالة الهم عن نفسه، ومن ذلك بالإضافة إلى المثال السابق قوله:

إنِّي لَتُعْـدِينِي على الهَمِّ جَسْـرَةٌ   تَخُبُّ بِـوَصَّـالٍ صَـرُومٍ وتُعْنِقُ[1]

وقوله:

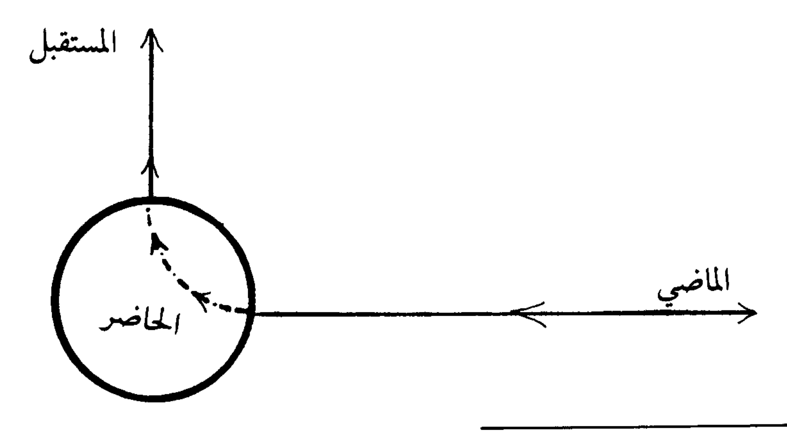
دعْهَـا وسَـلِّ الهَمَّ عَنْـكَ بِجَسْـرَةٍ   تَنْجُـو نَجَاءَ الأَخْـدَرِيِّ المُفْـرَدِ[2]

وقوله:

وهـمٍّ قـد نَـفَـيْـتُ بـأَرْحَـبِـيٍّ   هِجَانِ اللَّوْنِ مِنْ سِرٍّ هِجَانِ[3]

ولذلك كان ينهي صراعاته بالانتصار دائماً. فالناقة والثور وحمار الوحش والقطاة وما يماثلها كانت في خياله رمزاً لتحدي القيد الزماني المكاني والوصول بالذات إلى الانعتاق والسير في اللامحدود.

لقد كان الحاضر في رؤيا زهير مكاناً للتجمع (الماضي والحاضر معاً) بغية الانطلاق في المستقبل المطلق ـ كما في الشكل:



---

(١) الديوان، ص ٢٥٧، وتعديني: أي تعينني.

(٢) الديوان، ص ٢٧٠، الأخدري: عير.

(٣) الديوان، ص ٣٥٦، والسر: المحض الخالص.

وهذا هو الانطلاق الإيجابي الفاعل في الحياة. قال وليم جيمس «إن الامتداد الزمني الدائم عبر الحاضر يشتمل على عناصر من الذاكرة والتوقع»[1].

ونستطيع أن نقول بإيجاز: إن الحاضر عند زهير هو حركة نحو المطلق في كل من الماضي والمستقبل. أما المكان فهو أرضية الامتداد الروحي عبر الزمن وهي أرضية طيِّعة تتغير وتتبدل بما يناسب ذلك الامتداد. ولما كان (العمل) هو الإنجاز العقلي للامتداد الروحي فإنه هو نفسه الضابط لذلك التغير والتبدل في المكان، فتجدد المكان أو تغييره إلى مكان آخر يتم عبر العمل لإشباع رغبة الروح، وعلى هذا كان المكان ذا تاريخ إنساني طويل. وإذا كان المكان (نتاج عمل إنسان واع... يحمل في طياته وأبعاده قيمة للصراع وأخرى للتاريخ الطويل الذي تشكلت بموجبه الأبعاد)[2]، فإنه يصبح ذا قيمة فنية وفكرية عالية.

وبناء على هذا الاستنتاج ننظر إلى اهتمام زهير بتكرار تشبيه الطلل بالوشم كما في قوله:

يَـلُوحُ كـأنَّـهُ كـفَّـا فـتـاةٍ   تَـرجَّعُ في معـاصِمِها الـوُشُـومُ[3]

وكذلك تكرار تشبيه الطلل بالوحي كما في قوله:

دارٌ لأسمـاءَ بـالغَمْـرَيْنِ مـاثلةٌ   كالوَحْيِ ليس بها من أَهْلِهَا أَرِمُ[4]

فالوشم المرجع والوحي المكرر يجسدان حركة في المطلق أو اللانهائي، لأن الوشم جاء يلبي حاجة روحية بدائية، وهذه الحاجة أساسية في الإنسان لا تغيب عن وجدانه أبداً. وهي إذا مثلت قديماً بالوشم فإنها ما زالت تمثل بطرق مختلفة الآن من ذلك الفن التشكيلي، وصبغة الخدود عند النساء، بل الوشم نفسه على ذرعان الرجال.

---

(١) هانزميرهوف: الزمن في الأدب. ترجمة أسعد رزوق، ص ٢٥.

(٢) ياسين النصير: الرواية والمكان. ص ٢٧.

(٣) الديوان، ص ٢٠٧ وأنظر أيضاً ص ٥ و٣٨٢.

(٤) الديوان، ص ١٤٦.

ويؤدي الوحي وظيفة الوشم تقريباً، فهو الحافز الثابت في روح الإنسان للاندفاع وراء المعرفة الجديدة. والشعر والفن بشكل عام غذاء إيجابي للروح يعمل كل باتجاهه الخاص لكن النهاية عندهما جميعاً شحن الروح بطاقة العمل الجاد.

وهكذا كانت وظيفة الطلل الوشم/ والطلل الوحي: أرضية لعبور الفعل الإنساني إلى عالم الأحلام اللامحدود.

* * *

نستطيع بعد هذه الجولة في صور الشاعر أن نربط رؤياه بفلسفة (العمل). فهي التي كانت وراء مواقف التحدي في كل المسائل الحياتية التي ناقشناها. لقد كانت قائمة في العلاقة التي صورها بين الفرد والقبيلة، والموت والحياة، والزمان والمكان، وغيرها. وهي فلسفة فجرها عند الشاعر عشق روحي (للأبعد).

ومن هنا رفض الثبات، وعاش التحول على قسوته. وقاوم الاغتراب ودعا إلى توحد كامل قوي. كما واجه قدره فانتزع الحياة من الموت، وتمرد على المكان القيد فانطلق يرود أماكن التحرر والانعتاق. وأبى أن يعيش أسيراً للماضي فجد في أن يصوغ منه ومن الحاضر قاعدة للسياحة في الآتي اللانهائي.

فالعمل عنده هو عمل للقيمة والوجود لأنه عمل يؤدي خدمة جليّ للروح النزّاعة إلى استشراف الحرية والامتلاء بالفرح العظيم، وقد حقق زهير بهذا ما سمّي (بالإنسان العزيز العنيد الذي يصارع لتلتئم أجزاؤه ويسمو على عبوديته للزمن»[١].

---

(١) اليزابيت دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة د. محمد ابراهيم الشوس، ص ١٢٧.

مصادر الفصل ومراجعه

(أ) العربية:

(١) ابن أبي سلمى، زهير: ديوان زهير بن أبي سلمى. شرح الإمام أبي العباس ثعلب، نشر الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، وهي نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، ١٩٤٤م.

(٢) أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي. دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩. نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي/ مجلة المعرفة السورية، العددان ١٩٥، ١٩٦، عام ١٩٧٨.

(٣) اسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان. دار القلم، بيروت، ١٩٧٤.

(٤) الرباعي، عبد القادر:

ـ الصورة الفنية في شعر أبي تمام. نشر جامعة اليرموك، اربد، الأردن، ١٩٨٠.

ـ الصورة في النقد الأوروبي ـ محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم. مجلة «المعرفة» السورية، عدد شباط ١٩٧٩م.

(٥) رومية، وهب: الرحلة في القصيدة الجاهلية. اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، لبنان، ١٩٧٥.

(٦) زيعور، علي: الأنا الأعلى في الذات العربية. مجلة «آفاق عربية»، بغداد، عدد كانون الثاني، ١٩٨٠.

(٧) الشهرستاني، أبو الفتح محمد عبد الكريم: الملل والنحل. تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٨.

(٨) عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦.

(٩) النص، إحسان: زهير بن أبي سلمى ـ حياته وشعره. دار الفكر، دمشق، ١٩٧٣.

(١٠) النصير، ياسين: الرواية والمكان. وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، ١٩٨٠.

(١١) النويهي، محمد: الشعر الجاهلي ـ منهج في دراسته وتقويمه. جزءان، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة د. ت.

(ب) الأجنبية:

أولاً ـ المترجمة:

(١٢) باشلار، جاستون: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠.

(١٣) الأخت م. جوزلين: الصور الحيوانية في روايات كاترين آن بورتز (في كتاب «الأسطورة والرمز». ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠).

(١٤) درو، اليزابيت: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة د. محمد ابراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١.

(١٥) سيدلنجر، سول: التحليل النفسي في السلوك الاجتماعي. ترجمة د. سامي محمود علي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.

(١٦) شابيرو، هاري. ل.: الإنسان والحضارة والمجتمع. ترجمة عبد الكريم محفوظ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.

(١٧) فريزر، جيمس: الفولكلور في العهد القديم. ترجمة د. نبيلة ابراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.

(١٨) فون دير لاين، فريدريش: الحكاية الخرافية ـ نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها. ترجمة د. نبيلة ابراهيم، دار القلم، بيروت، ١٩٧٣.

(١٩) ميرهوف، هانز: الزمن في الأدب. ترجمة د. أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢.

(٢٠) واطسون، جورج: اللغويات الجديدة. ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، مجلة الآداب الأجنبية السورية، عدد تشرين الثاني، ١٩٨٠.

ثانياً ـ باللغة الأصلية:

(21) Frye, Northrop: the Archetypes of Literature, (in «Myth and Literature». Edited By John, B. Vickery, U. S. A. 1966).

(22) Lewis (C. D.): the Poetic Image. London, 1968.

(23) Radicliff, Brown (A. R.): Structure and Function in Primitive Society. London, 1968.

(24) Weelwright, Philipp: Notes on Mythe Poeia, (in «Myth and Literature». Edited by John B. Vickery, U. S. A. 1966).

(25) The World book Encyclopedia, U. S. A. 1978, vol. 19.



الفصل الرابع:

الصورة والتشكيل
تشكيل الصورة في شعر زهير بن أبي سلمى(*)

تمهيد:

من المسلمات القول بأن أي فن لغوي يبدأ بالكلمة، لكن كيف تكبر هذه الكلمة وتتنوع حتى تكوّن ألواناً مختلفة من الفنون اللغوية، بل طعوماً مختلفة للون واحد منها؟ هذا هو السؤال الذي يتجادل حول الإجابة عنه دارسو الأدب دائماً. وإذا جاز لي أن أتكلف واحداً من هذه الإجابات قلت: إن حاجة الإنسان لبناء المعنى بل المعاني المعتملة داخله تتطلب أن تنضم إلى الكلمة الأولى كلمات أخرى حتى تقوم تلك المعاني في نص كامل متكامل. وهذا يعني أن الأحوال الداخلية المختلفة التي تصاحب الكلمة وتضعها في وضع بنائي حيناً ثم تنقلها إلى وضع بنائي آخر حيناً ثانياً هي التي تتدخل في تشكيل الخيوط حول تلك الكلمة حتى تصيرها نسيجاً خاصاً. في هذا النسيج تتشابك الخيوط حيث يخترق بعض منها الكلمة مباشرة، بينما يمر بعض آخر قريباً منها، وقد يتعمد بعض الخيوط في حالة ثالثة أن يبتعد قليلاً أو كثيراً من هذه الكلمة راغباً في أن يظل على صلة خفية بها. وهكذا تظل الكلمة ـ مهما اقتربت منها خيوط النسيج أو ابتعدت ـ هي المركز البؤري له، ولكنها فيه تتحول من مجرد كلمة صماء إلى عالم من العلاقات المترابطة ترابط لحمة داخلية.

(*) وافقت هيئة تحرير مجلة كلية الآداب بجامعة الملك سعود في جمادي الثانية/١٤٠٣هـ على نشره ضمن عددها الثاني عشر.

إن مثل هذا التشكيل النسيجي لا يدفعه انفعال تأثري عفوي جامح؛ فمثل هذا الانفعال يجعل الاضطراب هو السمة المميزة للعلاقات الحادثة فيه، وهو لا يصدر بالمقابل عن ضوابط عقلية مادية التقنية؛ فمثل هذه الضوابط تجعل الآلية هي السمة العليا للعلاقات بين الأجزاء المكونة له. فالتشكيل الفني تشكيل فريد إذ يمكن للطرفين المتناقضين أن يتصالحا فيه وأن يتآلفا معاً في وحدة مبتدعة ذات سمة ثالثة مختلفة عن سمة كل منها. هو تشكيل يجمع بين الانفعال والتقنية معاً في موضوع واحد؛ ولكن بعد أن يعدل كل واحد منهما من أوضاعه؛ فيصبح الانفعال متعقلاً وتغدو التقنية روحية، وبذلك يصير العنصر الضابط لهما في هذا الموضوع الواحد هو التجربة الإنسانية العميقة أو الرؤيا[١] الداخلية للمبدع. إن لهذه الرؤيا الداخلية وحدها قدرة التوحد بين الذات والموضوع، وبين الخاص والعام، وبين الخفي والظاهر في شكل خارجي واحد موحد.

ولعل أهم وسيلة فنية تبرز فاعلية هذه الرؤيا بشكل جلي في الفن عامة وفي الشعر منه بشكل خاص هو الصورة الفنية. فهي الأداة التي تتوسط دائمًا بين الروح والمعرفة، أو بين الداخل والخارج. ولتوضيح مسائل التشكيل السالفة وموقع الصورة فيها أناقش البيت التالي لزهير بن أبي سلمى:

وأذكر سلمى في الزمان الذي مضى   كعيناء ترتادُ الأَسِرَّةَ عوهَجِ[٣]

---

(١) يستعمل هذا الفصل مصطلح «الرؤيا» للدلالة على الرؤية الداخلية، ومصطلح «الرؤية» للدلالة على الرؤية البصرية الخارجية.

(٢) R. Frazar, The Origin of the Term «Image» in Journal of English Lit. History, London, 1960, Vol. 27, p. 153.

(٣) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب. نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٤م، نشر الدار القوبية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٣٢١، وهذه هي النسخة التي سأحيل عليها أبيات زهير في الفصل.

والعيناء: الواسعة العين من الظباء. والأسرة: جمع السرار وهو بطن الوادي الممرع.

وعوهج: طويلة العنق.

يوازن زهير هنا بين الشاعر (المحب) وسلمى (المحبوبة) من جهة، وبين الظبية والوادي الخصيب من جهة أخرى. وهذه موازنة واضحة قد لا تستوحي النظرة العجلى منها الأحوال الباطنية للرؤيا التي أوجدتها، لكن العودة إلى البيت مرات، ثم ربطه بسياقه العام وملاحظة العلاقات التي تثيرها الصورة فيه، قد تكشف لنا أبعاداً روحية عميقة الجذور.

إن الذي جمع المحب إلى الحبيبة هو الشعور الملتحم بذكرى الصفاء في الزمان الذي مضى. لقد حمل الشاعر المحب هذا الشعور وطفق يطوف في معارفه حتى اطمأن إلى ما يعادله من أشياء كون بها الصورة القائمة في البيت (صورة الظبية). ولكي نقف على حقائق أبعد لا بد من أن نسأل: لماذا اختار من الظبية الواسعة العينين؟ ولماذا نسب إليها الفعل (ترتاد)؟ ولماذا اختار بطن الوادي مكاناً للارتياد؟ ولماذا وصف الظبية بأنها طويلة العنق؟

ربما كان البحث عن مواطن الحياة هو المحور الذي يجمع بين الطرف الأول (الشاعر) والطرف الثاني (العيناء). فنشدان الذات الإنسانية العيش في الماضي يعني لجوءها إلى الزمن الذي يربطها بالوجود وبالحياة القائمة معاً. ولما كانت الظبية ــ انطلاقاً من تتبع معاشها ــ تلاحق الأسرة وترتادها دوماً فإن الشاعر مثلها يلاحق حبيبته واقعاً أو خيالاً، ويرتاد مواطن الصفاء منها. وعلى الرغم من أن اتساع حدقة عين الظبية وطول عنقها يشكلان أداتين صالحتين لرؤية مواطن الخصب وتناوله، فإن اقترانهما بالوادي يفرض علينا التفتيش عن وظيفة أخرى لهما. إن الوادي الذي يمنح خصبُه الحياةَ للظبية هو المكان نفسه الذي يأتي منه خطر الموت، ذلك لأن الخصب الذي جذب الظبية إليه هو نفسه الذي يجذب عادة غيرها من الحيوان وبخاصة المتوحش منها. وعلى هذا فإن الظبية التي تكتسب الحياة بالرعي تعيش في خطر الموت الداهم مع كل لحظة زمن آتية. وهنا تبرز أهمية العين الواسعة، والعنق الطويل؛ إذ بهما تستطيع اكتشاف موطن الخطر فتتجنبه. وينطبق مثل هذا على المحب، فإذا كان الماضي ــ موطن ذكراه ــ يمنحه الشعور بقيمة الحياة والوجود، فإن الخطوة التالية القادمة مع المستقبل ما زالت مجهولة. قد يعتمد حسم الأمر في أحيان كثيرة على

القوة الكامنة في ذات المحب. وهي القوة التي تحتاج وسائل تعادل الوسائل التي احتاجتها الظبية وامتلكتها، ولكن مع الاحتفاظ بالاختلاف النوعي في هذه الوسائل مراعاة للاختلاف القائم بين الإنسان والحيوان. فإذا كانت الظبية قد احتاجت وسائل مادية تمثلت في العين الواسعة والعنق الطويل، فإن الإنسان بحاجة إلى وسائل معنوية روحية قد تكون البصيرة النافذة، والصبر الطويل ممثلين صالحين لها.

إن كلمة «الأسرة» في بيت زهير السابق كانت ــ كما ترى ــ بؤرة التشكيل الموحد لأطراف الصورة، بل يمكن لها أن تكون بؤرة التشكيل الجامع للقصيدة كلها، فلقد حسد الشاعر الحياة والموت اللذين ارتبطا بها في صور أخرى منها قوله:

وأبيـضَ عــاديٍّ تـلوحُ مُـتُـونُـه	على البيدِ كالسَّحْلِ اليمانيِّ المبلَّجِ
لــه خُـلُجٌ تهــوي بــه متلئبَّــةٌ	إلى منهـلٍ قاوٍ جـديبِ المعـرَّجِ
مَخُـوفٍ كأن الـطيرَ في منـزلاتِـهِ	على جِيَفِ الحسرى مجالسُ تنتجي [1]

فالطريق بيضاء ــ وفي هذا إشعار بالفوز والحياة، ولكنها، في الوقت ذاته، قاسية مخوف ــ وفي هذا إشعار الموت المحتمل. لكن مضاء السلاح لدى الشاعر الممثل في ناقة حرة أقامها في البيت التالية:

زجــرت إلـيــه حــرةً أرحـبـيــةً	وقد كان لونُ الليل مثلَ اليَرَنْدجِ [2]

هو الذي يكفل له الفوز في النهاية، وبهذا تغدو سلمى نفسها ممثلة للأمنية التي يمكن أن ينالها الإنسان بالبصيرة الثاقبة، والفعل الجسور الصبور.

---

(١) الديوان/ ٣٢٢، وما بعدها. وأبيض: طريق. وعادي: قديم. ومتونة: ما نشر فيه وصلب. والسحـل اليماني: التوب الأبيض. والمبلح: الواضح. والخلج: طرق صغار تتخرم من الطريق الأكبر. ومتلئبة: متتابعة. وقاو: قفر. والحسرى: الإبل التي أسقطها عيبها في الطريق. وتنتجي: من المناجاة.

(٢) الديوان. ص ٣٢٣، واليرندج: السواد يسوّد به الخف.

ولربط أول الكلام بآخره نقول إن الرؤيا الداخلية تحولت من جو الإنسان إلى جو آخر هو الحيوان ليكتسب الشكل الناتج بهذا التحول مزيداً من الضبط للمشاعر الذاتية المحتدمة[1]، ومزيداً من التفاعل الحيوي في التقاء المتعددات[2] ضمن وحدة تضمها. وهكذا تداخلت المشاعر والأفكار الداخلية المنضبطة لدى الشاعر في رسم أبعاد الكلام الجامع للجوين المختلفين عن طريق توسط الصورة بين الذات المنشئة والموضوع المنشأ حتى تشكلت الصورة بل القصيدة في بعدين: أحدهما داخلي يرتبط بالتجربة الإنسانية، وثانيهما، خارجي يرتبط بالعلاقات الشيئية واللغوية التي استنفرها البعد الأول.

قد يكون في هذا الكلام رسم للجوانب العامة من العملية الإبداعية، لكن تحقيقها في الشعر يحتفظ بطوابع خاصة بكل مبدع، وزهير بن أبي سلمى شاعر جاهلي مشهور كان له طابعه في تشكيل الصورة، وإن النظر في هذا التشكيل بالمستوى الذي سبق شرحه ليتطلب درساً لعناصره، وحركته، وبنائه. وهذا ما يحاول البحث أن يتصدى له من خلال ثلاثة ألوان من التشكيل هي:

١ ــ العناصر الحسية.
٢ ــ الوسائل البلاغية.
٣ ــ الترابط في الصورة: مفردة وعضوية.

(١)

تؤلف العناصر الحسية في تشكيل الصورة عند أي شاعر قاعدة الانطلاق. ذلك لأن الحس أساس المعرفة، ثم إن العنصر الخارجي المجسد للتجربة أو الرؤيا الذي تحدثنا عنه في السابق لا يبرز عادة إلا في مظهر

---

(١) راجع كتاب الدكتور محمد غنيمي هلال: في النقد التطبيقي والمقارن. (ط دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.)، ص ١٢٧ ــ ١٢٨، ففيه كلام عن تأثير الموضوع في ضبط المشاعر الذاتية.

(٢) قارن هذا بما قيل عن التفاعل في الصورة بين الإنسان والطبيعة حين يتبادلان الأدوار في:
R.K. Gupta, The Idea and the Image, in Studies in American Literature, Edited by J. Chander, Oxford University Press, 1977, p. 75.

حسي[1]. وفي مناقشتنا للعناصر الحسية الداخلة في تشكيل الصورة الزهيرية لن نتوقف طويلاً عند الكشف عن مصادرها أو أنواعها، فزهير ـ شأنه شأن الشعراء جميعاً ـ جاء في شعره مجموعة من الصور البصرية والذوقية والشمية واللمسية والسمعية، لكننا سنحاول مناقشة ترتيب هذه الصور في خياله، ثم الكيفية التي كانت تنظم بها العلاقات فيما بينها.

من اللافت للانتباه ندرة الصورة الشمية في شعر زهير، مع أن ورود هذه الصورة لم يكن قليلاً في الشعر الجاهلي بشكل عام[2] أما الصور الأخرى فقد وردت في شعره بنسب عددية مختلفة لكنها على الترتيب: الصورة البصرية، فالذوقية، فاللمسية، فالسمعية. وإذا كانت البصرية قد تفوقت على غيرها فإن النسب بين الصور الثلاث الباقية متقاربة جداً. ولعل ما قد يخرج به الباحث من النظر في هذا النسق لترتيب الصور الحسية عند زهير هو نتيجتان:

الأولى: ان لذاتية الشاعر دوراً رئيسياً في هذا الترتيب، إذ قد لا يتفق فيه مع زهير شاعر آخر.

والثانية: ان للموضوعات التي اهتم بها الشاعر أهمية في هذا الترتيب أيضاً، ولهذا نجد أن موضوعات الصور اللمسية ـ مثلاً ـ تختلف عن موضوعات الصور الذوقية، فقد كثر مجيء الأولى فيما يثير الخوف والفزع. من ذلك الداء الذي يأكل الجسد:

تُلَجْلِجُ مُضْغَةً فيها أَنِيضٌ   أَصَلَّتْ فهي تحت الكشحِ داءُ[3]

---

(1) راجع أهمية المظهر الحسي للتجربة الفنية في كتاب الدكتور زكريا إبراهيم: مشكلة الفن. مكتبة مصر، ١٩٧٩، ص ٣١ ـ ٣٣.

(2) لاحظ ذلك في كتاب الدكتور نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. نشر مكتبة الأقصى، عمّان الأردن، ١٩٧٦، ص ٥٧.

(3) الديوان. ص ٨٢، ويلجلج الرجل المضغة: لا يبتلعها ولا يلقيها. والأنيض: اللحم الذي لم ينضج. وأصلت: أصبحت نتنة. والكشح: الجنب.

والنار التي تحرقه:

وإذا يُـلاقـي نـجـدةً مـعـلومـةً   يَصْلي الكُماةُ بحرِّها لم يَبْلُدِ[1]

والإبر التي تنخزه:

فـيمَ لَـحَـتْ إنّ لـوْمَـهـا ذُعُـرُ   أَحْمَيْتِ لـوْمـاً كـأنـه الإبَـرُ[2]

أما الثانية فقد كثر مجيئها فيما يثير النفور من الشيء حيناً وما يبعث على الإقبال عليه حيناً آخر.

في الحالة الأولى قوله ينفر القوم من الحرب:

وما الحرب إلا مـا علمتمْ وذقتُمُ   وما هو عنها بالحديث المرجَّم[3]

ومن الحالة الثانية قوله يصف طيب طعم الريق من حبيبته:

كـأن ريقتَها بعْـد الكرى اغْتَبَقَتْ   من طيِّبِ الرَّاح لمَّا يَعْدُ أن عتقا[4]

لقد توازنت صور هاتين الحالتين في الذوقية، كما أن الشعور الذي صاحب الأولى منهما ظل أقل حدة من الشعور. الذي كان مصاحباً للصور اللمسية بشكل عام. لقد أفاد الشاعر من حالتي الجذب والدفع اللتين اقترنتا بالصور الذوقية فجمعها ــ على تضادهما ــ في صورة واحدة قال:

فصحـوتُ عنها بعـد حبٍّ داخـل   والحب تُشْـرِبُـه فؤادَك داءُ[5]

كان الحب حين أشربه فؤاده ذا طعم لذيذ لذلك أقبل عليه ومكنه من نفسه حتى غدا «حباً داخلاً» كما قال، ولكن تغير أحوال المحبوب هي التي أوقعته في الألم فأصبح يشرب مع الحب ألماً مراً نتناً يرقب الخلاص منه.

---

(١) الديوان. ص ٢٧٧، ولم يبلد: لم يضعف (من البلادة).

(٢) الديوان. ص ٣١٣، ولحت: لامت بشدة.

(٣) الديوان. ص ١٨، والمرجم: المظنون.

(٤) الديوان. ص ٣٥، اعتبقت: شربت على ريقها غبوقاً. والغبوق: شرب الليل. والصبوح: شرب الغداة.

(٥) الديوان. ص ٣٣٩.

أما السمعية فقد أفرزت أربعة ألوان من الصوت:

أولها ـ الدعاء للنجدة وغيرها:

كـأن سـحيلَه في كـل فـجـرٍ   عـلى أحسـاءِ يـمؤودٍ دُعـاءُ [1]

وثانيها ـ زئير الأسد:

تـداعت عصبـةٌ من وُلْـدِ ثَـوْرٍ   كـأُسْـدٍ من مناطِقِها الـزئيـرُ [2]

وثالثها ـ الطرب والغناء:

ومُسْتـأْسِـدٍ ينـدي كـأنّ ذُبـابَـهُ   أخو الخمر هاجت حزنه فتذكرا [3]

ورابعها ـ صمت الديار:

وقفتُ بهـا رأْدَ الضَّحـاءِ مَـطِيَّتِي   أُسـائِـلُ أَعْـلامـا ببيـداء قَـرْدَدِ
فـلمـا رأيتُ أنَّهـا لا تُجيبُـني   نهضْتُ إلى وَجْناءَ كالفَحْلِ جَلْعَدِ [4]

على الرغم من قلة عدد الصور السمعية بالقياس إلى الذوقية واللمسية، جاءت هذه الصور متنوعة تنوعها أو ربما أكثر تنوعاً منها، وهذا يؤكد مرة أخرى بأن الصور المختلفة وردت عند زهير متناسبة مع موضوعاتها. فإذا تكرر موضوع يتناسب وصورة ما تكررت هذه الصورة بتكراره، وغدا هذا التكرار مجالاً لازدياد عددها في الشعر. فمثلاً تكررت صورة النار ـ وهي صورة لمسية ـ بتكرار موضوع الحرب في شعر زهير، ذلك لأن النار تقترن كثيراً بالحرب عنده.

ويبدو ـ نباء على هذا ـ أن الموضوعات الملائمة للصور الشمية لم تكن

---

(١) الديوان. ص ٧٠، وسحيله: صوته (الحمار). ويمؤود: أرض. وأحساء: جمع، وأحدها حِسي، وهي مواضع يكون فيها الماء.

(٢) الديوان. ص ٣٣٧، وثور: رجل.

(٣) الديوان. ص ٢٦٣، والمستأسد: النبت كثر وطال. ويندي: من الندى. شبه صوت الذباب وطنينها بترنم السكران إذا غنّ.

(٤) الديوان. ص ٢٢٠، ورأد الضحاء: وقت ارتفاع الشمس. والقردد: ما غلظ من الأرض.

موضع اهتمام زهير، لذلك جاءت نادرة إذ لم أعثر في ديوانه إلا على صورة واحدة فقط. قال:

لـهـم راح وراووق ومـسـك تـعـل بـه جـلودهـم ومـاء[1]

ربما كانت الصورة الشمية ــ كما يظهر في صورة المسك هنا ــ قرينة في خيال زهير بموضوع الدعة واللذة كشرب الخمر وغيرها. إذا كان ذلك كذلك فإنه من الطبيعي أن تندر هذه الصور في شعره الذي جعل العمل المضني، والمغامرة الجسور وكده في أكثر الموضوعات التي اجتمعت لديه.

قد تبدو خصوصية الشاعر في الصور غير البصرية أكثر منها في البصرية ذلك لأن البصرية صورة العموم. قال لويس «النمط الشائع هو البصري، وهناك أعداد كبيرة من الصور تبدو وكأنها غير حسية ترتد إليه بشكل أو بآخر»[2]. وهي لذلك لا تنحصر في موضوعات محدودة وإنما تتسع لتشمل موضوعات مختلفة فمنها عند زهير صورة النسيج المحكم الذي شبهت به الخيل. المحكمة الصنعة:

القـائد الخيـل منكـوبـا دوائـرهـا قد أُحْكمتْ حَكَماتِ القَدِّ والأبَقَا[3]

ومنها صورة المخمورين الذين أصابتهم الخمر فتركتهم كالقتلى:

أمشِّي بين قـتـلى قـد أُصيبتْ نُفُـوسُهُمُ ولم تـقـطرْ دمـاءُ[4]

ومنها صورة القليب الخالي من الماء والرواء وقد شبهت به أعين النوق المتعبة:

وكـأن أعينَهُن من طـول السُّـري قُلُبٌ نـواكـزُ، مـاؤهُنَّ مُنَضَّبُ[5]

---

(١) الديوان. ص ٧٢، والراووق: الذي يروق فيه ويصفى. وتعل: مرة بعد مرة.

(٢) C.D. Lewis, The Poetic Image, London, 1968, p. 18.

(٣) الديوان. ص ٤٩، والأبق: شبه الكتان، ويقال: حبال القنب.

(٤) الديوان. ص ٧٣.

(٥) الديوان. ص ٣٧١، ونواكز: قليلات الماء. ومنضب: يعيد الماء قليله.

ويشعر الباحث أن هناك صوراً قد تعد بصرية لأنها موجهة إلى حاسة البصر مشكَّلة بها، ولكنها ــ مع ذلك ــ متميزة بشخصية خاصة قادرة على أن تحقق نوعاً صورياً يختلف عن غيره من الصور البصرية الأخرى. وهذه الصور هي: اللونية، والضوئية، والدينامية. لقد وردت هذه الصور كثيراً في شعر زهير ولكن بنسب تتفاوت فيما بينها:

أما الضوئية فأقل الثلاث وروداً وتكاد تنحصر في انبلاج الصباح:

فبـات معتصمـا من قُـرِّهـا لثِقـا ... رشَّ السحابُ عليه الماءَ فأطَّـرقا
ليلتَـه كلَّهــا حتـى إذا حسَـرتْ ... عنه النجومُ أضاء الصبحُ فانطلقا (١)

ونور البدر:

لــو كنتَ من شيءٍ سـوى بَشَـرٍ ... كـنْتَ الـمنيـرَ لليـلةِ الْبَــدْرِ (٢)

وضوء النار:

نعم الفتي المــرِّيُّ أنت إذا هُمُ ... حضروا لدى الحُجُراتِ نارَ المَوْقِدِ (٣)

أما صور الشمس فقد غلب عليها طابع الحرارة لذلك فهي أقرب إلى اللمسية منها إلى الضوئية.

مثال ذلك قوله في وصف الظبية:

بِبَــطْنِ العقِيقِ أو بخَـرْجِ تَبــالَـةٍ ... متى ما تَجِدْ حَرّاً من الشمس تَدْمُجِ (٤)

وصور الشمس قليلة في شعر زهير على كل حال.

---

(١) الديوان. ص ٤٦، والقُر: البرد. واطرقا: ركب بعضه بعضاً. والبيتان في وصف الثور الوحشي.

(٢) الديوان. ص ٩٥.

(٣) الديوان. ص ٢٧٥، والحجرات: جمع حجر، وحجر: جمع حجرة. والموقد: الذي لا تخمد ناره للضيف.

(٤) الديوان. ص ٣٢٢، وخرج تباله: لعله واد بجانب تباله. وتدمج: تدخل في كناسها.

أما اللونية فكثيرة الورود بالقياس إلى الضوئية. لقد تناول الشاعر من الألـوان الأبيـض، فالأسود، فالأحمر، فالأزرق، فالأصفر على الترتيب. إن الأبيض ـ كما ترى ـ هو الغالب عنده، ولعل هذا يعطينا مجالاً للتفكير في الفأل القادم الذي ظل شعره يحمله على الأغلب، بل إن مثل هذا الفأل قائم في الصور التي يشـع اللون الأسود فيها. مثال ذلك قوله،

يصف ناقته:

متى مـا أكلِّفْهـا مفـازةَ مَـنْـهَـلٍ ... فتُسْتَعْفَ أو تُنْهَـكْ إليـه فتَجْهَـدِ
وتنضَـحُ ذِفـراهـا بجـونٍ كـأنـه ... عصيم كحيْلٍ في المراجِلِ مُعْقَدِ (١)

من الواضح أن لون الكحل الذي جعل معادلاً للون العرق المتصبب من جسم الناقة يحمل معنى جمالياً طيباً في فكر زهير: إنه الفدية التي تفتدي الناقة نجاح صاحبها بها. وعند هذا يغدو السواد ذا جمال مواز لجماله في مواضع خاصة من المرأة كما في هذه الصورة التي يصف فيها جمال الثغر:

ومؤشَّـرٍ حُمْشِ اللِّثـاتِ كـأنمـا ... شركت منابتُـه رضيضَ الإثْمِدِ (٢)

ويبدو أن اللون يحمل في شعر زهير دلالات نفسية وفكرية عميقة كما دلت على ذلك الصور السابقة، وكما تدل عليه الصور التي تجمع اللونين الأسود والأبيض كهذه الصورة التي يبدو فيها الحمار مستنهضاً من خيال الشاعر صورة للرمح:

أَقَبُّ كصـدرِ أَسْمـرَ ذي كُعُـوبٍ ... لـه من كـلِّ مُلْمِعَـةٍ إبـاءُ (٣)

---

(١) الديوان. ص ٢٢١، وما بعدها. والمنهل: الماء. وتستعف: يؤخذ عفوها. وتجهد: تتعب. الذفري: الموضع الـذي يعرق من البعـير في القفا أوخلف الأذن. والجـون: الأسود، والعصيم: الأثر.

(٢) الديوانه. ص ٢٦٩، ومؤشر: ثغرفية تحريز. وحمش اللثات: قليل اللحم دقيق. وشركت: خالطت. ورضيض الإثمد: ما دق من الكحل.

(٣) الديوان. ص ٦٥، والأقب: الضامر.

وهذه الصورة التي أثارت الناقة صورة للثور فيها:

وكأنها بعد الكَلَالِ عَشِيَّةً ... قَهْبُ الإهابِ مُلَمَّعٌ بسوادِ[1]

فالصورتان تعكسان حالة فكرية واحدة أساسها أن السواد في الظاهر هو الذي ولّد البياض، وكوّنه. وما البياض إلا حالة الرضا النفسي نبع منها الإباء في الأولى، وانتهت إليها نشوة النصر في الثانية. ومن هنا أمكن للشاعر أن يجمع لونين مختلفين في شيء واحد كما في هذه الصورة للبقرة:

ورأيتها نكباءَ تحسِبُ أنها ... طُلِيتْ بقارٍ أو كُحيْلٍ مُعْقَدِ

وتيممتْ عُرضَ الفلاةِ كأنها ... غراءُ من قِطَعِ السَّحابِ الأقْهَدِ[2]

الحالة الأولى التي كانت تمر بها البقرة هي حالة من الاكتئاب التي عقبت فقدانها لابنها بعد أن كانت غفلت عنه فأكلته السباع، لهذا بدت منكوبة سوداء كأنها طليت بقار أو بكحل. أما الحالة الثانية، التي تحولت إليها فهي العزم على الفوز وعدم الوقوع في الألم مرة أخرى، ولهذا بدت غراء ناصعة البياض كقطعة من السحاب الأبيض في السماء الصافية.

أيمكن أن تكون البقرة سوداء بيضاء في وقت واحد؟

قد يجيب من يأخذ بالتفسير الحرفي للشعر فيقول: «البقرة في خديها وقوائمها سواد، وسائرها أبيض، فشبه بياض ظهرها بالسحاب»[3]. ولكن لا يخفي أن في هذه الإجابة محاولة لرسم بقرة غريبة بقصد انطباق الألوان المختلفة عليها.

أما من يأخذ بالتفسير الداخلي أو الإيحائي للشعر فإنه يرى من غير المعقول أن تكون البقرة سوداء بيضاء على الحقيقة، ولكن استيحاء المعاني

---

(١) الديوان. ص ٣٣٢، والإهاب: الجلد. والقهب: الأبيض. والكلال: الإعياء.

(٢) الديوان. ص ٢٧٤، وما بعدها. ومعقد: يعقد بالنار. وعرض الفلاة: ناحية الفلاة. وغراء: سحابة بيضاء. والأقهد: الأبيض.

(٣) الديوان. ص ٢٧٥.

الكامنة خلف هذين اللونين المتضادين، والاستعانة، من أجل ذلك، بالسياق الذي وحدهما والأحوال التي صاحبتهما، يمكن له أن يحل اللغز. فاللونان المتضادان ــ في مفهوم هذا التفسير ــ هما حالتان شعوريتان عاشتهما البقرة الرمز في زمن واحد. وهما ــ بالرغم من أنهما متضادان ــ مترابطان ترابط لحمة قوية، لأن الحالة الثانية منهما ــ وهي حالة العزم على الفوز ــ كانت قد ولدتها الحالة الأولى، حالة موت الابن. وبهذا تتنزل الحياة ــ في نظر الشاعر ــ من رحم الموت.

ومن الصور الأخرى المثيرة في شعر زهير الصورة الدينامية. لقد قيل: إن بإمكاننا فحص صور أي شاعر من خلال تقسيمها إلى نوعين هما: الصور الساكنة (Static)، والصور الدينامية (Dynamic). فالأولى تصف المظاهر والأعراض، والثانية تصف الطريقة التي تعمل أو تتفاعل فيها الموضوعات [١]. وإذا جاز لنا أن نطبق هذه النظرة على شعر زهير وجدنا أن معظم الصور فيه يحقق عملياً النوع الثاني أي الصور الدينامية. فقليلة هي الصور الساكنة عنده لكنها ليست غائبة تماماً. ومثالها قوله:

حِياضُ المنايا ليس عنها مُزَحْزَحٌ ... فمنتظرٌ ظمئاً كآخر واردِ

خبالٌ وسُقْمٌ مضنىءٌ ومَنِيَّةٌ ... وما غائبٌ إلا كآخر شاهِدِ [٢]

وقوله:

وإذا بَرَزْتَ برزْتَ إلى ... صافي الخليقة طيبِ الخُبْرِ [٣]

«فمنتظر ظمئاً كآخر وارد»، و«ما غائب إلا كآخر شاهد» و«صافي الخليقة» و«طيب الخبْرِ» صور ساكنة يقترب بعضها من الكلام المباشر، فهي لا تتحرك ولا تحرك.

---

(١) A.S. Brandenburg, The Dynamic Image in Meta Physical Poetry, P.M.L.A, 1942, Vol. 57, p. 1039.

(٢) الديوان، ص ٣٢٧.

(٣) الديوان، ص ٩٢.

أما الصور الدينامية فكثيرة بالنسبة للساكنة، وتتسم كلها ـ على ما بينها من اختلاف نوعي ـ بالفاعلية والقدرة على الحركة والتحريك في آن واحد. يمكننا أن ننظر إلى هذه الصور من خلال مستويين:

الأول: الصور ذات الحركة الظاهرة.

الثاني: الصور ذات الحركة الكامنة.

أما المستوى الأول فيمثله قول زهير يصور فعل التقاتل في الحرب:

حتى إذا ما التقى الجمعانِ واختلفوا ضرباً كنحتِ جُذُوعِ النَّخلِ بالسَّفَنِ [1]

وقوله يصور مطاردة بين البقرة ومجموعة الصائدين مع كلابهم:

وجــدّت فــألقت بينهنّ وبينهــا غباراً كما فارتْ دواخِنُ غَرْقَدِ [2]

وقوله يصور انتصار الثور على الكلاب المطاردة له:

فــابتــزّهُنّ حُتــوفَهــن فـفــائظ عَـطِبٌ وكـابٍ للجبين مُتَرَّب [3]

فالصورة الأولى تشيع حركة عنيفة مخيفة من خلال الموازنة بين وقع السيوف على الأعناق، ونحت جذوع النخل بالفؤوس. أما الصورة الثانية فرسمت أبعاداً واسعة لحركة المطاردة: فالمتطاردان؛ كل واحد منهما في جهة، ويقوم بينهما هذا الغبار الكثيف الذي أثارته البقرة السريعة حتى غدا شبيهاً بسحابة من الدخان المتصاعد من دواخن غرقد. وأما الثالثة فقد أعطيت فيها كلمة «ابتزهن» طاقة حركية تعبيرية كبرى لأنها وضعت موضعاً استعارياً مثيراً

---

(١) الديوان، ص ١٢٠، وتنحت الجذوع بالسفن: تملّس به، والسفن ـ كما قال أبو عمرو ـ هو جلد السمك الذي يجعل على قائم السيف، وقال الأصمعي هو السنن أي الفأس (وهو أفضل برأيي).

(٢) الديوان، ص ٢٣٠. وبينهن: بين الكلاب وبينها. ودواخن: جمع داخنة أو دخان. وغرقد: شجر له شوك.

(٣) الديوان، ص ٣٨٠. وفائظ: ميّت. ومترب: مطروح في التراب.

حيث شبهت الحتوف بالكنز الذي يجهد الإنسان غير المالك له أن يملكه، والإنسان المالك له أن يحرص عليه. وقد تكلف غريزة التملك هذه صاحبها عطباً وتتريباً كما في بقية الصورة.

لقد نقلت هذه الصور الثلاث، بالتحرك والتحريك اللذين أوجدتهما في موضوعاتها، الصراع من الخصوص إلى العموم، ومن الزمان الذي قيلت فيه إلى كل زمان يخلفه.

وأما المستوى الثاني فيمثله قول زهير في شياه:

ثلاثٌ كأقواسِ السَّراءِ وناشِطٌ قد اخْضَرَّ من لَسِّ الغَمير جحافِلُه [1]

وقوله يذكر عيراً:

وحَداً كمقلاءِ الوليدِ مكدَّم جأب أطاع له الجَميمُ مُحَنَّبُ [2]

وقوله يصور علاقته بإحدى النساء في شعره:

صحا القلبُ عن سلمى وقد كادَ لا يَسْلُو وأقْفر من سَلْمى التَّعانيقُ والثَّقْلُ [3]

أما الصورة الأولى التي تصور الشياه هانئات بما يأكلن من نبات وافر، فتبدو صورة ساكنة، لكن الوضع الذي اختاره الشاعر لهذه الشياه يتيح المجال للتفكير في حركة سريعة قادمة، فكون الشياه ضامرات كأقواس السّراة لا يعني أنهن هزيلات هزال ضعف، ولكنه يعني أنهن، بأجسامهن النحيلة مع حسن غذائهن، مؤهلات للسرعة التي تنقذهن من الصائدين، لذا فإن على هؤلاء الصائدين أن يواجهوا هذا الموقف بتدبير حكيم وأن لا يركنوا فقط إلى سرعة

---

(١) الديوان، ص ١٣١. والسَّراء: شجر تتّخذ منه القِسِيُّ. وناشط: حركٌ يخرج من بلد إلى بلد.

(٢) الديوان، ص ٣٧٣. ومكدّم: معضّض قد كدّمته الحمير. والمقلاء: العود الذي يضرب به الصبيان، القلة (وهي خشبة صغيرة قدر ذراع). وجأب: غليظ. والجميم: النبت الكثير. والمحنب: الذي فيه انحناء.

(٣) الديوان، ص ٩٦.

خيولهم فقد لا توازي سرعتها سرعتهن، وهذا ما فعله صائدو هذه الشياه في القصيدة؛ فقد لجأوا إلى الحيلة والمباغتة.

أما الصورة الثانية التي وازنت بين العير ومقلاء الوليد المكدّم، فقد ترى ساكنة أيضاً، لكن كلمة «مكدّم» التي جاءت تصف المقلاء والعير معاً مستثارة من تخيل حركة عنيفة سابقة. فتكديم المقلاء لا يكون إلا بكثرة الاستعمال والتحريك، وتكديم العير لا يحدث إلا بعد عراك قاس ودام مع غيره من الحمير. وهكذا فإن صورة التكديم مستثارة في خيال الشاعر بحركة الماضي الممتلىء نشاطاً وعملاً.

وفي الصورة الثالثة ما في الصورتين السابقتين؛ فالقلب الذي صحا يشعر بوقوع المحب بين حالتين مثيرتين للحركة والفعل: أولاهما حالة الماضي الحالم الذي كان فيه هائماً بمحبوبته يعيش على لقائها ويصبر على جفائها. وثانيتهما حالة الحاضر الصارم الذي يبدو فيه الشاعر متحولاً إلى موقف جديد يرفض أحلام الماضي ويقدم على أفعال جريئة.

وعلى كل فإن الصورة عند زهير تتنكب غالباً عن الأوصاف الجامدة، وتتوجه بدلاً من ذلك إلى تصوير الأفعال وما تعكسه من حياة، فإذا نظرنا، مثلاً، إلى صورة المرأة في البيتين التاليين:

قامت تبدّي بذي ضالٍ لتُحزِنَني ... ولا محالةَ أن يشتاق من عَشِقا

بجيدِ مُغْزلةٍ أدماءَ خاذلةٍ ... من الظِّباءِ تُراعي شادناً خَرِقا[1]

فإننا نجد أن أوصاف المرأة فيها لا تقف عند رسم العيون والخدود والقدود مجردة وإنما تتعداها إلى الفعل الذي يثير تفاعلاً حيوياً في كل شيء يمسه: فالصورة البصرية في البيت الثاني التي اقترن فيها جيد الفتاة بجيد

---

(١) الديوان، ص ٣٤ وما بعدها. وذي ضال: مكان به ضال وهو السدر البري. والخاذلة: المتأخرة عن غيرها. والشادن من الظباء: ما اشتد لحمه. والخرق: الذي لا يقدر على الحركة لصغره وضعفه.

الظبية امتدت إلى الفعل الممثل في «مغزلة» و«خاذلة» و«تراعي» حتى باتت هذه الحالات المختلفة محوراً للعلاقة التي تربط المرأة بمن يهواها. وهي حالات تبعث الشوق المحرك في نفس المحب.

(٢)

عندما تستنهض الرؤيا الداخلية المستثارة العناصر الحسية من الخيال تقف هذه العناصر متقابلة في مواضع متقاربة أو متباعدة، ولكنها تظل محكومة برابط خاص يضم أنحاءها. وقد اصطلح النقد على تسمية هذا الرابط بالوسيلة البلاغية.

إذا كان هذا التصور صحيحاً فإن هنالك وسائل بلاغية ـ عمل الداخل من زهير على توزيعها في شعره توزيعاً يحمل هويته ـ كانت تقترن بالعناصر الحسية وتتفاعل معها وبها من أجل استكمال تشكيل الصورة الزهيرية الخاصة.

من الوسائل البلاغية التي ترتبط بالصورة الشعرية عادة المجاز[١] والكناية والتشبيه والاستعارة والرمز. لقد جاءت كل هذه الوسائل في الصورة عند زهير، ولكن وفق نظام أبرز خصوصية الشاعر كما سنرى في استعراضنا التالي لها:

من المجاز في شعر زهير قوله:

على رِسْلكم إنا سنُعديَ وراءكم فتمنعُكُمْ أرماحُنا أو ستُعْذَرُ[٢]

ومن الكناية قوله:

تداركتما الأحلافَ قد ثُلَّ عرشُها وذبيانَ قد زلَّتْ بأقدامها النَّعْلُ[٣]

---

(١) أعين بالمجاز هنا ما اصطلح على تسميته بالمجاز المرسل في البلاغة العربية.

(٢) الديوان، ص ٢١٦. وسنعدي: أي سنعدي الخيل.

(٣) الديوان، ص ١٠٩. وثل عرشها: تهدم. والأحلاف في شعر زهير هم أسد وغطفان.

ومنها أيضاً قوله:

فيـــدؤه بـضـــربـــة أو يَـشُـكُّــهُ بنـافذةٍ تَصْفَـرُّ منْهـا الْأنـامِـلُ [1]

فـ «الأرماح» سبب إلى المنع الذي يقومون هم به، و«زلت بأقدامها النعل» كناية عن وقوعها في الضلال ومتاهة الحرب، و«تصفر منها الأنامل» كناية عن الموت المحقق. وهذه ألفاظ أوعبارات تشير إلى المعنى بما يمت له بسبب أوعلاقة لذا يكون التحول عن التعبيرات المباشرة تحولاً لغوياً يحوي إيحاءات قريبة جداً من الإدراك. ولهذا يبدو أن إطلاق مصطلح «الصورة الإشارية» [2] عليها ما زال صالحاً.

لم يرد المجاز والكناية كثيراً في شعر زهير، ويبدو أن اهتمامه بالتشبيه والاستعارة كان أكبر بكثير من اهتمامه بهما، ولعل التناسب العددي بين هذه الأنواع الصورية الذي أضعه في الجدول التالي يوضح طبيعة ذلك الاهتمام ومستوياته:

التشبيه	١٨٤	٣٠٦
الاستعارة	١٢٢	
الكناية	٠٣٨	٠٤٢
المجاز	٠٠٤	

هذا ويشعر الباحث أن عدداً غير قليل من كنايات زهير جاءت ترديداً لموروثات عامة في عصره؛ فـ «تصفر الأنامل» و«طوى كشحاً» و«ليّنو المآزر» و«خابط ورقا» و«دقوا بينهم عطر منشم» و«يحرق نابه» و«غراب البين قد نعقا» و«لا يدب لها الضراء» [3]، كنايات كانت تتردد في البيئة الجاهليـة

---

(١) الديوان، ص ٢٩٧.

(٢) أنظر كتابي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، نشر جامعة اليرموك، إربد/ الأردن، ١٩٨٠، ص ١٦١ وما بعدها.

(٣) الديوان، الصفحات ١٢١، ٢٢، ٣١٥، ٥٣، ١٥، ١٤٣، ٤١، ٨٤ على الترتيب.

ولا يملك أحد زعم اختراعها. إن هذا قد لا يقلل من أهمية الطاقة التعبيرية التي تمتلكها بقدر ما يعطيها قوة وقدرة في هذه الطاقة، ولكن جهد الشاعر في إنشائها يظل قليلاً بالقياس إلى جهده في الصور التي يبتدعها.

ويبدو ــ على أية حال ــ أن عدم اهتمام زهير بالكناية والمجاز آت من الطبيعة التصويرية التي كانت له خاصة ولعصره عامة. ولكي أصل إلى توضيح هذا أوردنا ما ذكر عن الفرق بين الفكر الكنائي والفكر الاستعاري. لقد جعل جاكوبسون الفرق بينهما قائماً على «أن الاستعاري يؤسس علاقات من جوهر التشابه بين عناصر متشعبة من التجربة وموضوعات طبيعية متنوعة، تم إبراز ذلك في نماذج من الانسجام قوية وباقية على الأيام. أما الفكر الكنائي فيعتمد على التجاور في العلاقات أكثر من اعتماده على التشابه، وهو لا يستمد وجوده من خلال النماذج البنائية، ولكن من خلال الترابطات التي تلاحظ أو تدرك حسياً في زمان ما أو مكان ما . وقد اعتقد ليفي ستراوس أن العلاقات الكنائية هي التي تسود المجتمعات الحديثة، أما المجتمعات الأسطورية القديمة فإن الأنساق البنائية هي التي تنتظمها»[١] . ولما كنا لاحظنا أن عدداً غير قليل من الكنايات عند زهير ارتبط بعلاقات ترتد إلى موروثات عصره فإن إمكانية انطباق فحوى التفريق بين الفكرين، وغلبة الفكر الاستعاري على زهير بصفته ممثلاً لعصره، محتملة جداً. ولعل مما يؤيد هذا الاحتمال ما كنت قد ذهبت إليه في بحث سابق من أن العقلية الجاهلية الوثنية «كانت تجسّد العقلية البدائيـة ــ الأسطورية ــ نوعاً وإن ابتعدت عنها زماناً»[٢]. هذا وقد كان ستراوس ــ على ما نقلنا عنه ــ يرى أن الفكر غير الكنائي هو سمة المجتمعات الأسطورية.

* * *

---

(١) C. Altieri: Objective Imagery and Act of Mind in Modern Poetry. in P. M. L. A. 1976, vol. 91, p. 103.

(٢) أنظر بحث «مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي ــ بحث في التفسير الأسطوري» في المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، العدد السادس، المجلد الثاني، ١٩٨٢، ص ٨٥.

سيقوم تفصيل القول في التشبيه والاستعارة عند زهير في هذا الفصل على أساس معالجة كل منهما على حدة، ثم الموازنة بينهما من خلال حصيلة السمات المميزة لكل نوع.

أما التشبيه فقد شكله الشاعر أنواعاً تختلف باختلاف الأداة. لقد استخدم التشبيه بالكاف، وبكأن، وبكما، وبمثل، وبالمشاكهة، وبالمقارنة [1]، وبتحسب، كما استخدم التشبيه البليغ والضمني والدائري. لكن اهتمامه بهذه الأنواع لم يكن واحداً. ولعل الجدول التالي الذي يبرز الاختلافات العددية بين الأنواع يعطينا فكرة عن تنوع اهتمامات الشاعر فيها:

النوع	العدد
التشبيه بـ (كأن)	٥٨
التشبيه بـ (الكاف)	٥٦
التشبيه البليغ	٣٣
التشبيه بـ (كما)	١٢
التشبيه بـ (مثل)	٠٧
التشبيه الضمني	٠٥
التشبيه بالمقارنة	٠٤
التشبيه بالمشاكهة	٠٤
التشبيه بـ (تحسب)	٠٤
التشبيه الدائري	١
المجموع	١٨٤

(١) وهو التشبيه الذي يعتمد على المفاضلة بين شيئين ومثاله قول زهير في الديوان ص ٢٤٤:

ما الطَّرفُ أسرعُ منها حين يَرْعَبُها جدُّ المُرجِّي فلا يأس ولا طمع

فهو يقارن بين سرعة القطا حين يطلبها الصقر وسرعة الطرف. والمرجّي: هو الصقر.

لقد انشغل الشاعر بالأنواع الثلاثة الأولى حيث جاءت أعدادها عالية، ومتقاربة. أما الأنواع الأخرى فكان اهتمامه بها أقل كما هو واضح من أعدادها القليلة نسبياً. وقد تبع هذا التنوع في التشبيه سمات امتاز بها كل نوع من غيره.

هناكَ مجال للتشابه بين تشبيه (الكاف) وتشبيه (كأن) حيث اقتضت طبيعتها اللغوية أن يدخلا على الاسم فتكون له الصدارة في الصورة، لكن الطبيعة اللغوية أيضاً تعطي (كأن) طابعاً توكيدياً أكثر من (الكاف)، وقد برز مثل هذا الطابع في الأشياء التي كان بمقدور (كأن) أن تضمها إليها في التشبيه. وللتفريق العملي آتي بمثال على كل منهما. قال الشاعر مصوراً الوشم (بالكاف):

هــاج الـفؤادَ مـعــارفُ الــرَّسْمِ   قَفْرٌ بذي الهضبـاتِ كالـوشْمِ [1]

وقال مكرراً رسم الصورة (بكأن):

ديــارٌ لهـا بــالــرَّقْمتيْن كــأنَّهــا   مراجعُ وشْمٍ في نواشِرِ مِعْصَمِ [2]

من الواضح أن مجال التنويع في الصورة قد تحقق في التشبيه (بكأن) أكثر من تحقيقه في التشبيه (بالكاف). ويجب التنويه هنا بأن هذا الاستنتاج مبني على الأغلب، وهو لا يمنع من أن يكون التنويع صفة بعض التشبيهات بالكاف، وأن يكون عدم التنويع صفة بعض التشبيهات بكأن. وعلى كل فإن تنوع العناصر المجتمعة في صورة التشبيه بأن التالية:

وكـأنها يـومَ الـرَّحيـلِ وقـد بـدا   منهــا البنــانُ يــزيّنُــه الحِـنّــاءُ
بَـرْديّةٌ في الغِيـل يَغْـذو أصلهــا   ظــلٌّ إذا تَلَع النـهــارُ ومــاءُ [3]

لا نجد لها مثيلاً في صور التشبيه بالكاف.

(١) الديوان، ص ٣٨٢. ومعارفه: علاماته.
(٢) الديوان، ص ٥. ومراجع الوشم: ترديده حتى يثبت. والنواشر: عصب الذراع.
(٣) الديوان، ص ٣٤٠. والبنان: أطراف أصابعها. وبردية: نبات البردي الأخضر الرطب. والغيل: الأجمة. ويغذو: يُرَبـي. وتلع: ارتفع.

ومن الملاحظ أيضاً أننا قد نجد موضوعات يكثر ورودها في أحد التشبيهين لكنها قليلة، أو نادرة في الثاني. من ذلك مثلاً صورة السيف، فقد كثرت مع الكاف، بينما لم تأت مع كأن إلا مرة واحدة. وعلى النقيض من هذا صورة الكحل، فقد تكررت مراراً مقترنة بكأن، في حين أنها لم ترد مع الكاف أبداً. وقد أدى هذا إلى أن تتفوق الصور اللونية وخاصة صورة السواد في التشبيه بكأن على مثيلاتها في التشبيه بالكاف. ولعل هذا وحده كاف للدلالة على أن الرؤيا الداخلية للشاعر تدخلت في هذا الترتيب، ذلك لأننا لاحظنا سابقاً العلاقة بين المشاعر والأفكار من جهة، وبين الصور اللونية وتوزيعاتها من جهة أخرى.

هناك فرق بين هذين التشبيهين من جهة، وبين التشبيه (بكما) من جهة أخرى. فإذا كانت الطبيعة اللغوية لهما قد أعطت الاسم أحقية الصدارة في الصورة، فإن الطبيعة اللغوية لـ (كما) قد أعطت هذه الأحقية للفعل. مثال ذلك قوله:

يَقْطَعْنَ أجوازَ أميـالِ الفَلاةِ كمـا ... يَغْشَى النَّواتِي غِمارَ اللَّجِّ بالسُّفُن [1]

أما البليغ فمن خصوصياته أنه أعطى مجالاً للتفاعل النشيط بين العناصر بعد أن استغنى عن أداة التشبيه التي كانت تقوم غالباً بين المتشابهين من هذه العناصر فتخفف نوعاً من سرعة التقائها. فلو أخذنا قوله في تصوير سرعة الحمار وأتانه:

فَشَـجَّ بهـا الأَمـاعِـزَ وهْي تَهْـوِي ... هُـوِيَّ الدَّلْـوِ أَسْلَمها الـرِّشَـاءُ [2]

لوجدنا أن (تهوي) و (هوي . . .) كلمتان متلازمتان توجهان الخيال في لمحة زمنية قصيرة إلى فعلين حركيين متماثلين يتمان في مجالين ومكانين مختلفين، وفي هذا ما فيه من حيوية ونشاط.

---

(١) الديوان، ص ١١٨. ويقطعن يعني الظعائن. وأجواز: أوساط. والميل: القطعة من الأرض. والنواتي: الملاحون والواحد نوتي. واللج: معظم الماء والواحدة لجة.

(٢) الديوان، ص ٦٧. وشج: علا. وبها: أي بالأتان. والأماعز: جمع أمعز، ومعزاء وهو المكان الغليظ الكثير الحصى. وأثلمها: خذلها بانقطاعه. والرشاء: الحبل.

وقد أعطى البليغ كذلك الفرصة لإحداث إيقاع موسيقي عن طريق الموازنة الموسيقية حيناً كما في:

هُمُ الخيرُ البَجِيلُ لمنْ بعدهُمْ   وهُمْ نارُ الغَضَا لِمَنِ اصْطَلاها [1]

وعن طريق الجناس الاشتقاقي حيناً آخر كما في «تحبو ضفادعه حبو الجواري»، «ويخلجن خلج الدلاء» و«يميل الرمح ميل المائح» و«ينجو نجاء الأخدري» [2].

يضاف إلى هذا أن البليغ حقق تنوعاً ذاتياً باتباعه أساليب مختلفة لإحداث التشابه، فزيادة على أنه قرن المشبه إلى المشبه به دونما أداة، وأنه جمع بين الفعل ومصدره كما في الأمثلة السابقة، استعان بالفعل حيناً: «رأيت ذوي الحاجات حول بيوتهم قطيناً»، وبالإضافة حيناً آخر: «إذ تستبيك بجيد آدم عاقد» [3]، وبالنسبة حيناً ثالثاً: «جمالية». وفي مثل هذا التنوع غنى أسلوبي لا يخفى. فهو ــ إلى جانب كونه يفسح المجال لكسر الرتابة داخل العمل الشعري الواحد، يعطي الشاعر حرية الاختيار والملاءمة بين الأسلوب التشبيهي والموضوع الذي تتشكل منه الصورة المنقولة به.

إن هذه الخصوصية المحققة عند كل تشبيه لتؤكد أن أنواع التشبيه المختلفة تظهر نوعاً من التطور فيما بينها؛ فتوسط (الكاف) بين المشبه والمشبه به، وسبق (كأن) لهما، ثم جمع البليغ إياهما دونما أداة، كلها أشكال تحاكي حالات من السلوك الإنساني الداخلي تتدرج من الوضوح إلى الدقة، ومن الامتداد إلى التكثيف.

لما كانت القاعدة الأساسية في تشكيل الصورة عامة، وفي التشبيه منها بشكل خاص، تعتمد على المقايسة التي تستحضر عادة عالماً آخر [4] يثيره العالم

---

(١) الديوان، ص ٣٢٩. والبجيل: الكثير.

(٢) الديوان، الصفحات: ٤٠ و٢٠٤ و١٢١ و٢٧٠ على التوالي.

(٣) الأمثلة في الديوان، الصفحات: ١١١ و٢٦٩ و٢٢٠ على الترتيب.

(٤) F. I. Carpenter: Metaphor and Simile in the Minor Elizabithan Drama, Norwood Edition, 1978, p. 173.

القائم، فإن المنظرين للصورة اهتموا بدراسة التحولات التي تجري بين العوالم المختلفة من خلال التحليل العملي لما أسموه بعناقيد الصور (Clusters) [(١)]. وغاية هؤلاء ـ كما يبدو ـ معرفة الكيفية التي يتبادل فيها عالمان أو أكثر الوظائف في التجربة الداخلية للشاعر.

ومثل هذا الاتجاه جدير بالتقدير والتطبيق، ذلك لأن التحول من الحاضر (وهو المشبه) إلى الغائب (وهو المشبه به) عملية إنسانية متشابكة تنشىء علاقات ذات قيم عميقة الدلالة. فهي أولاً تكشف جوانب مهمة في الرؤيا الشعرية لشاعر فرد، وهي ثانياً تبرز الفروق الفردية بين الشعراء، إذ ليس من المحتمل أن يتفق شاعران على إجراء التحولات عينها بين المشبه والمشبه به، أو على تشكيل عناقيد الصور بكيفية واحدة حتى إن اتفقا على بعض من هذا التشكيل.

سأحاول بلورة بعض من هذه الأفكار النظرية من خلال تتبع عناقيد الصور عند زهير وتسجيلها في الجدول التالي الذي تتوزع التحولات فيه على مجالات الحياة المختلفة. هذا وقد كنت عالجت في فصل سابق [(٢)] هذه المجالات، التي يمكن أن نسميها بمصادر الصورة أيضاً، ووزعتها على خمسة أنواع هي: الإنسان، والحياة اليومية، والطبيعة، والحيوان، والثقافة.

وسأضيف إليها في الجدول التالي المعاني المجردة لأهميتها في مسألة التحويل:

(١) K. Burke: The Philosophy of Literary Form. Vintage Books, N. Y. 1957, p. 20.

(٢) انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب.

عناقيد الصور في التشبيه	كأن	ك	بليغ	كما	مثل	ضمني	مقارنة	مشاكلة	تحسب	دائري	المجموع	
من الإنسان إلى الإنسان	١	٥	٢	٢					١		١١	
من الإنسان إلى اليومية	٥	٧	٥	١		١		١			٢٠	
من الإنسان إلى الطبيعة	١	٢	٤			٤	١				١٢	
من الإنسان إلى الحيوان	٤	٥	٥				٢	٢	١		١٩	
من الإنسان إلى الثقافة		٢	٢	١							٠٥	
												٦٧
من اليومية إلى اليومية		٢	٢		١				١		٦	
من اليومية إلى الإنسان	٤	١		١				١			٧	
من اليومية إلى الطبيعة	٢	٣		١	١						٧	
منن اليومية إلى الحيوان		١	١		١						٣	
من اليومية إلى الثقافة		٣									٣	
												٢٦
من الطبيعة إلى الطبيعة	١		١	١	١						٤	
من الطبيعة إلى اليومية	٢	٢	٢								٦	
												١٠
من الحيوان إلى الحيوان	١٣	٧	٤	٢	٢						٢٨	
من الحيوان إلى الإنسان	٨	٢	١				١				١٢	
من الحيوان إلى اليومية	٩	١٠	٤	٣	١				١	١	٢٩	
من الحيوان إلى الطبيعة	٧	١									٨	
												٧٧
من المجرد إلى الثقافة		١									١	
من المجرد إلى اليومية	١										١	
من المجرد إلى الإنسان		١									١	
من المجرد إلى الطبيعة		١									١	
												٤
المجموع	٥٨	٥٧	٣٤	١٢	٧	٥	٤	٤	٤	١	١٨٤	

من الملاحظات على الاتجاه العام لمسار التحولات في عناقيد الصور كما برزت في الجدول السابق أن الشاعر كان مهتمًا بتحول الإنسان سواء أكان هذا التحول من وضع إنساني إلى وضع إنساني آخر، أم من الإنسان عامة إلى غيره من الموجودات والمعارف الأخرى. هذا ولم يبرز مثل هذا الاهتمام في تحول غير الإنسان إليه، فقد بلغت صور التحول في الحالة الأولى سبعاً وستين، بينما بلغت الصور للحالة الثانية عشرين فقط.

كما يلاحظ اهتمامه بالتحول من الحيوان إلى غيره حيث بلغت صور هذا التحول سبعاً وسبعين كان نصيب التحول من حيوان آخر فيها ثمانياً وعشرين، بينما لم تبلغ صور التحول من غير الحيوان إليه إلا اثنتين وعشرين، منها تسع عشرة صورة من الإنسان وثلاث صور فقط من اليومية.

وعلى العكس من الإنسان والحيوان جاءت الصور اليومية، فالتحول منها قليل بالقياس إلى التحول إليها حيث بلغت صور التحول في الحالة الأولى ستاً وعشرين (منها ست صور تم التحول فيها من اليومية إلى اليومية)، بينما بلغت صور التحول في الحالة الثانية ستاً وخمسين، منها تسع وعشرون من الحيوان، وعشرون من الإنسان وست من الطبيعة وواحدة من المجرد. لقد كانت حاضرة في خيال الشاعر جاهزة لأن يتحول إليها كل مجال. ولعل في هذا إبرازاً لحقيقتين:

أولاهما: أن هذه النتيجة الرقمية الدقيقة لسيطرة صور الحياة اليومية على خيال الشاعر تتساوق ونتيجة رقمية عامة كنا أثبتناها في البحث السابق الذكر: (الصورة ومجالات الحياة في شعر زهير بن أبي سلمى).

وثانيتهما: أن زهيراً، وهو يهتم في صور التشبيه بالتحول إلى الحياة اليومية، ربما كان يستجيب لحركة البناء المادي في مجتمع الإنسان الوثني القديم. فإذا كان الإنسان في كل مجتمع يقوم بإنشاء علاقات له مع ثلاثة عوالم هي: المادي، والاجتماعي، والفكري الرمزي على أساس أن الأول يعني التعامل مع

الأدوات والثاني مع العلاقات والثالث مع المجردات [1] ، فإن زهيراً كان يلتفت في تشبيهاته، بوجه عام، إلى العالم الأول فهو الذي تبرز فيه مهارة الإنسان في استغلال العناصر المتاحة له وتطويعها وتطويرها لخدمة أهدافه في التفوق والسيطرة على الكون من حوله.

ومن اللافت للنظر في مسار التحولات قلة التحول من الطبيعة إلى غيرها حتى أن الصور الست التي تحولت إليها انحصرت في مجال واحد هو اليومية، لكن التحول إلى الطبيعة من غيرها جاء وافراً بالقياس إلى الحالة الأولى فقد بلغت صور هذا التحول اثنتين وثلاثين؛ منها اثنتا عشرة من الإنسان، وثمان من الحيوان، وسبع من اليومية وواحدة من المجرد. ولعل هذا يتلاءم مع اتجاهه العام في صور التشبيه. فغايته فيها التحول من مجال الإنسان إلى المجالات الأخرى.

بقيت ملاحظة أخيرة هي أن الجدول يثبت ـ على صعيد خاص ـ ما كنا قد قلناه سابقاً وهو أن لكل أداة تشبيه خصوصية خاصة في تشكيل الصورة ورسم أبعادها، وخاصة الموضوعات التي ترتضي دخولها في هذا التشكيل. فمن الواضح أن بعض التشبيهات اهتم بحالة كانت مهملة من غيره، أو كان اهتمام غيره بها قليلاً.

من ذلك اهتمام التشبيه الضمني بحالة التحول من الإنسان إلى الطبيعة، فقد جاءت أربع صور من خمس، هي كل ما له في شعر زهير، تنقل هذه الحالة.

ومن ذلك الفرق في الاهتمام بين التشبيه بـ (كأن) والتشبيه بـ (الكاف) في التحولات: من الإنسان إلى الإنسان، ومن اليومية إلى الإنسان، ومن الحيوان إلى الطبيعة.

* * *

---

(١) انظر في هذا كتاب الدكتور عاطف وصفي: الانثروبولوجيا الثقافية. دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧١، الصفحات: ٨٤، ١٣٣، ١٦٢، ٢٥٥.

والاستعارة شكل صوري يعتمد على المشابهة ـ كما مر بنا ـ فقد عرفتها البلاغة العربية بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه. وحذف أحد طرفي التشبيه فيها لا يعني الاستغناء عنه، ولكنه يعني حفز خيال المتلقي لإدراكه دائمًا. وفي هذا يقظة داخلية حتمية عند المتلقي كانت قد سبقتها يقظة داخلية حتمية عند المبدع وهو يلاحق تركيب العناصر وترتيبها على نسق خاص، يخفي شيئاً ويظهر شيئاً آخر. كل هذا يعطي الاستعارة مجالاً للدقة والتعقيد أكثر من التشبيه. ولتوضيح هذا ننظر معاً إلى صورة الذباب الذي هيجته خضرة الربيع فطرب في التشبيه مرة:

ومستـأسِدٍ يَنْـدى كـأنَّ ذُبـابَـه   أخو الخمرِ هاجتْ حزنَه فتذكرا[1]

وفي الاستعارة مرة أخرى:

أكـل الـربيـع بهـا يُفَـزِّعُ سمعَـه   بمكـانه هـزجُ العَشِيَّةِ أَصْهَبُ[2]

الصورة التشبيهية واضحة فهي تحوي حدي الصورة (الذباب + أخو الخمر) وأداة التشبيه (كأن)، لذلك فلا يحتاج فكر المتلقي أن يذهب بعيداً للـمِّ عناصرها. أما الصورة الاستعارية فلا أداة فيها، وهي تفرض على المتلقي أن يفكر بالمشبه بعد أن أعطته صفتين يوحيان به هما: «العشية» و«أصهب». هذا بالإضافة إلى أن التشبيهية امتدت على مساحة البيت كله تقريباً، بينما الصورة الاستعارية لم تأخذ منه إلا الشعر الثاني، أما الشطر الأول فقد رسمت فيه أوضاعـاً لموضوع آخر هو الثور وهذا يعني أن في الاستعارة إمكانية لتعدد الموضوعات وتكثيفها أكثر من التشبيه.

ويبدو أن خصائص كل من التشبيه والاستعارة قد تدخلت في ترتيب إيقاع كل بيت حيث يشعر قارىء بيت التشبيه أن الحركة الزمنية المصاحبة للمنطق فيه منسابة أكثر من تلك المصاحبة للنطق في بيت الاستعارة، ولربما

---

(١) الديوان. ص ٢٦٣.

(٢) الديوان. ص ٣٧٣، والأصهب: الذي خالط لونه حمرة ويريد الذباب.

كان لطبيعة الاتساع في الموضوع الواحد المتحركة في شطري البيت الأول، وطبيعة التكيف التي جمعت موضوعين يتحركان معاً في البيت الثاني، علاقة ما في ترتيب الحركات الزمنية للبحر الشعري وللألفاظ اللغوية في كل منها.

للتفريق بين أنواع الصور الاستعارية لا بد لنا من اتباع منهج آخر غير المنهج الذي سرنا عليه في التشبيه. إنني أعتقد أن الاصطلاحات[1] التي استخدمها كتاب «الصورة الفنية في شعر أبي تمام» ما زالت تشكل أساساً صالحاً لتحقيق هذه الغاية. وبناء على ذلك فإنني سأصنف الاستعارة إلى أربعة أنواع وسأناقشها حسب اعتقادي بتدرجها من البساطة إلى التعقيد وهي:

أولاً: التماثل وهو الذي يقترن فيه على التشابه موضوع حسي بموضوع حسي آخر. مثال ذلك قوله:

أنْ نِـعْمَ مُـعْتَـرِكُ الـجِيــاعِ إذا   خَبَّ السَّفيـرُ وسابىءُ الخمـرِ[2]

وقوله:

سالتْ بهم قرقـرى بِرْكُ بـأَيْمُنِهم   فالعاليـاتُ وعن أيسارهم خِيَمُ[3]

فالناس المتعاركون جوعاً يماثلون المتعاركين حرباً في الاختلاط، والكثرة، والتدافع. كما أن المتدافعين في قرقرى (ولعله وادٍ) يتماثلون في حركتهم مع سيل مندفع بغزارة.

ثانياً: التجسيد، وهو الارتفاع بالمجرد إلى مرتبة الجسد المادي المحسوس كقوله:

والمجـدُ في غيرِهم لـولا مـآثِـرهُ   وصَبْـرُه نفسَه والحـربُ تَسْتَعِرُ[4]

---

(١) انظر الصفحتان ١٦٨ ــ ١٧٢، من ذلك الكتاب، ففيها تفسير واف لتلك المصطلحات.

(٢) الديوان. ص ٨٨، وسابي الخمر: مشتريها. والسفير: ورق الشجر تحته الريح فيمر على وجه الأرض.

(٣) الديوان. ص ١٤٧، وقرقري: موضع. وبرك: مكان. وخِيَم: جبل. بأيمنهم. عن إيمانهم.

(٤) الديوان. ص ٣٠٦، وتستعر: تتقد. وسعرت النار: أوقدتها.

وقوله:

ولستُ بلاقٍ بالحجازِ مُجاوِراً ... ولا سَفَراً إلاّ لَهُ منهمُ حَبْلُ[1]

فالحرب تمثلت في جسد نارٍ تستعر، والود في حبل يجمع بين طرفين: أحدهما الممدوح، والثاني الذين يقصدونه طلباً لنواله.

والثالث: التشخيص، وهو الارتفاع بالمادي ليصل إلى مستوى الأحياء في الحركة أو السلوك. ومثاله قول زهير:

خَوْدٌ منعَّمةٌ أنيقٌ عيشُها ... فيها لعَيْنِكِ مكلأٌ وبهاءُ[2]

وقوله:

ولنعم حشو الدِّرع كان لها إذا ... نَهِلَتْ من العَلَقِ الرماحُ وعَلَّتِ[3]

فالعين وازت حيويتها حياة الحيوان فانشغلت بجمال الفتاة انشغاله بمرعاه. والرماح أصبحت مماثلة للإنسان تستمريء الدم استمراءه لشراب لذيذ.

والرابع: التجسيم، وهو الارتفاع بالمجرد إلى مرتبة الجسم الحي في الحركة أو السلوك. ومثاله قوله:

وذي نعمة تممتُها وشكرتُها ... وخصمٍ يكاد يغلبُ الحقَّ باطلُهْ[4]

وقوله:

منها إذا احْتَضَرَ الخُطوبُ مُعَوّلٌ ... وقِرى لحاضرةِ الهُمومِ ومَهْرَبُ[5]

---

(١) الديوان. ص ١٠٨، وسفر: قوم على سفر. وحبل: عهد.

(٢) الديوان. ص ٣٣٩، والخو: الشابة. وأنيق: حسن.

(٣) الديوان. ص ٣٣٥. والعلق: الدم. والنهل: أول الشرب. والعلل: الشرب الثاني.

(٤) الديوان. ص ١٣٨، وملول: مُمَل.

(٥) في كتاب الصورة الفنية لأبي تمام مزيد من الشرح حول هذه المراحل. انظر صفحة ١٧٠، وما بعدها.

فالحق والباطل جسّما حتى أصبحا خصمين بشريين يبقي شرهما على خيرهما حتى ليكاد يغلبه. وكذا الهموم فقد جسمت حتى غدت ضيفاً تستدعي زيارته القرى.

يمكن أن ننظر إلى هذه الأنواع الأربعة من حيث التشكيل الداخلي الذي تتم فيه عملية دمج العناصر وتوزيعها فنضعها في إطارين تشكيلين هما: الجذر، والنماء. أما في الجذر فتتم عملية التشكيل على مرحلتين:

الأولى: قيام حدي الصورة في الذهن.
والثانية: تنحي أحدهما، وحلول آخر محله.

وإذا كانت الأولى مشتركة بين التشبيه، والاستعارة فإن الثانية هي التي تتميز بها الاستعارة وهي التي تجعلها شكلاً متطوراً من التشبيه. وعلى هذا يغدو إطار (الجذر) ممثلاً لأبسط حالات التشكيل في الاستعارة. وهو يضم نوعين من أنواعها الأربعة السابقة هما: التماثل والتجسيد.

وأما في النماء فتتم عملية التشكيل على ثلاث مراحل. هي المرحلتان اللتان رأيناهما في الجذر، ومرحلة ثالثة تالية لهما هي الارتفاع بحد الصورة الباقي إلى مرتبة الأحياء في حركاتها أو سلوكها[٧٦]. ويضم إطار البناء النوعين الآخرين وهما: التشخيص، والتجسيم.

كان كل نوع من هذه الأنواع الأربعة يتشكل وفق قاعدته العامة لكنه، مع ذلك، يحتفظ بتميزه النوعي في بروز عناصره ودقتها. وبناء على هذا نذهب إلى القول بأنه ربما كان التشخيص شكلاً نما وتطور من التماثل لأن حدود الصورة فيها تظل بارزة للإدراك. وأيضاً ربما كان التجسيم شكلاً نما وتطور من التجسيد لأن حد المعنى المجرد، المشترك بينهما، يظل دقيقاً على الإدراك، وهكذا كان التشكيل الاستعاري يتم عند زهير بطريقين متدرجين من البساطة إلى التعقيد وهما:

أولاً: التماثل ← المؤدي إلى ← التشخيص.
ثانياً: التجسيد ← المؤدي إلى ← التجسيم.

ولكن كيف توزعت هذه الأنواع جميعاً في شعر زهير؟ لعل اللوحة التالية لأعدادها المختلفة تبرز لنا هذه الكيفية:

النوع الاستعاري	العدد
التماثل	٢٣
التشخيص	٢٣
التجسيد	٣٦
التجسيم	٤٠
المجموع	١٢٢

الناظر إلى هذا التوزيع الكمي يرى أن زهيراً قد اهتم بالتجسيد والتجسيم اهتماماً يفوق ـ نوعاً ما ـ اهتمامه بالتماثل والتشخيص. وإذا تذكرنا ما قلناه سابقاً حول طبيعة التشكيل في الأنواع الاستعارية حكمنا على أن زهيراً مزج بين الوضوح والدقة، ومال جهة الدقة في هذا المزج. وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن نحدد مدى الدقة التي توفرت لشعره بالقياس إلى الشعراء السابقين عليه الذين لا نملك استقراء مماثلاً لشعر أي منهم؛ فإننا نظن أن هذه الدقة النسبية عنده تعد خطوة من خطوات التشكيل المعقد للصورة. ولكنها تظل خطوة بسيطة إذا ما قيست بالخطوات التالية لها.

يبدو أن الاستعارة قد قدمت لزهير السبيل التي كان يتلمسها للوصول إلى الإنسان، بعد أن كان التشبيه لا يسهل له ـ كما يبدو ـ مثل هذه السبيل دائماً. وقد نتبين الفارق في قدرة كل من الاستعارة والتشبيه في إيجاد السبيل إلى الإنسان من خلال استعراض للتحولات التي تبرزها عناقيد الصور لكل منها كما يدل على ذلك الجدول التالي:

عناقيد الصور	التشبيه		الاستعارة		المجموع الكلي
	العدد	المجموع	العدد	المجموع	
من الإنسان إلى الإنسان	١١		٧		١٨
من الإنسان إلى اليومية	٢٠				٢٠
من الإنسان إلى الطبيعة	١٢		٧		١٩
من الإنسان إلى الحيوان	١٩		٣		٢٢
من الإنسان إلى الثقافة	٠٥				٠٥
		٦٧		١٧	
من اليومية إلى اليومية	٦		١		٧
من اليومية إلى الإنسان	٧		١٠		١٧
من اليومية إلى الطبيعة	٧		١		٠٨
من اليومية إلى الحيوان	٣				٠٣
من اليومية إلى الثقافة	٣		١		٠٤
		٢٦		١٣	
من الطبيعة إلى الطبيعة	٤				٠٤
من الطبيعة إلى الإنسان			٠٧		٠٧
من الطبيعة إلى اليومية	٦		٠١		٠٧
من الطبيعة إلى الحيوان					
		١٠		٠٨	
من الحيوان إلى الحيوان	٢٨		٢		٣٠
من الحيوان إلى الإنسان	١٢		٤		١٦
من الحيوان إلى اليومية	٢٩		١		٣٠
من الحيوان إلى الطبيعة	٠٨		١		٠٩
		٧٧		٠٨	
من المجرد إلى الثقافة	٠١				٠١
من المجرد إلى الإنسان	٠١		٣٩		٤٠
من المجرد إلى اليومية	٠١		٢٢		٢٣
من المجرد إلى الحيوان			٠٧		٠٧
من المجرد إلى الطبيعة	٠١		٠٨		٠٩
		٠٤		٧٦	
المجموع		١٨٤		١٢٢	٣٠٦

من خلال مقارناتنا للتحولات من التشبيه والاستعارة تتجمع لدينا بعض الملاحظات العامة منها:

أولاً: أن المجرد قد برز في الاستعارة بصفته مصدراً جديداً مهماً للتحول. فبينما كان نادراً في التشبيه، إذ لم يرد إلا في أربع صور أصبح كثيراً في الاستعارة حيث بلغت صور تحوله إلى غيره ستاً وسبعين صورة.

وهذا يعني أن حاجة الشاعر إلى رسم صور حسية تتعادل معها المعاني المجردة كانت من الدوافع المهمة إلى إنشاء الاستعارة في شعره.

ثانياً: أن التحول من المجرد إلى الإنسان قد برز بوضوح في مجموع التحولات في الاستعارة حيث بلغ عدد تحولاته تسعة وثلاثين تحولاً. ويشكل هذا الرقم أكثر من نصف تحولات المجرد إلى غيره من جهة، كما يشكل أعلى رقم وصل إليه تحول من مجال إلى مجال في كل من التشبيه والاستعارة من جهة أخرى.

ثالثاً: أن التحول من الإنسان قد تراجع في الاستعارة عما كان عليه في التشبيه. فبينما كان عدد تحولاته في التشبيه سبعة وستين تحولاً أصبح عددها في الاستعارة سبعة عشر فقط. لكن التحول إلى الإنسان من غيره قد ارتفع إلى سبعة وستين تحولاً في الاستعارة مقابل عشرين فقط من التشبيه.

والنتيجة التي يمكن التوصل إليها من خلال الملاحظتين الأخيرتين هي أن الاستعارة بالنسبة للشاعر كانت تعني حركة باتجاه الإنسان بينما كان التشبيه يعني بالنسبة له حركة من الإنسان إلى غيره.

رابعاً: أن التحول من المصادر الأخرى قد تراجع بصفة عامة، فالتحول من الحيوان قد تراجع تراجعاً كبيراً، إذ لم يصل لا إلى ثمانية تحولات في الاستعارة مقابل سبعة وسبعين تحولاً وصل إليها في التشبيه، هذا ولم يرتفع التحول إليه كما حدث في الإنسان. وعلى هذا قس حال بقية المصادر؛ فقد تراجعت هي الأخرى ــ كما قلنا ــ ولكن بنسب متباينة. ويبدو أن اهتمام الشاعر بالمجرد

مصدراً يتحول منه، وبالإنسان مورداً يتحول إليه، قد كان السبب في ذلك التراجع.

نصل من كل هذا إلى نتيجتين مهمتين في جوهر الحديث عن تشكيل الصورة عند زهير هما:

أولاً: ان كلاً من التشبيه والاستعارة يتحرك في الشعر من خلال الاستقلالية الذاتية التي له في خيال الشاعر.

ثانياً: ان التشبيه والاستعارة معاً لم يكونا مجرد شكلين بلاغيين خارجيين للصورة، ولكنهما كانا أيضاً مظهرين لتحولات داخلية معقدة تتحكم في ضبطها رؤيا الشاعر الفكرية والشعورية من جهة، وطبيعته الإبداعية الخاصة من جهة أخرى.

هذا ويلاحظ في نهاية المقارنة بين التشبيه والاستعارة عند زهير التفوق العددي الذي تمتع به التشبيه حيث بلغت نسبته إليها (١,٥ : ١). وإذا تذكرنا ما كنا قلناه من اختلاف بينهما في الدقة والوضوح، وجدنا أن سمة العقل الإنساني البسيط في العصر الجاهلي، الذي كان عقل زهير جزءاً منه، كانت تقتضي مثل هذا التفوق. وعلى كل تظل هذه النسبة ــ على ما نعتقد ــ مظهراً للتقدم الذي أحرزته الاستعارة عند زهير، إذ ربما كان تفوق التشبيه عليها عند الشعراء السابقين عليه أكبر مما هو عليه عنده[١].

* * *

إذا كان كل من التشبيه والاستعارة قد أوجد نفسه ضمن عنصرين أو حدين يتحول الواحد منهما جهة الآخر، كما لاحظنا، فإن الرمز مظهر صوري وحيد الجانب أو الحد. لكن إدراكه يمنحه عالماً غنياً من العناصر التي يحتمل كل منها أن يكون متعادلاً مع الحد القائم.

---

(١) قام الباحث بمحاولة استقراء بسيطة لهذه النسبة عند امرىء القيس فوجد أنها كانت حول (٢,٥ : ١). انظر تلك المحاولة في «الصورة في النقد الأوروبي: محاول لتطبيقها على شعرنا القديم»، مجلة (المعرفة) السورية عدد ١٠٤، عام ١٩٧٩، ص ٦٣.

لا يكون الأمر في مناقشة الرمز بصفته شكلاً من أشكال الصور عند زهير، سهلاً كما كان في الأشكال السابقة فتحديد الرمز وخاصة في الشعر الجاهلي يحتاج إلى قناعة شخصية من الدارس، ومن ثم إلى قدرة على توليد قناعات موازية لدى قارئيه الذين قد ينكرون عليه ذلك. من هنا تبدو مهمة تحديد الرمز في شعر زهير من الأمور المعضلة. إن عقلية هذا الشاعر الشعرية تظل ـ بالرغم من التطور البادي عليها في أشكال الصورة ـ ترتد إلى طبيعة اسطورية تحكم العقلية الوثنية بشكل عام[1]، ولذا علينا أن لا نبعد من أذهاننا التصور الأسطوري للأشياء التي تشكل نماذج عليا في خياله الشعري.

وبناء على هذا فإن المشاهد الكبرى للطلل والظعن والمفازة لا تفسر على أنها وصف لما كان يشاهده زهير واقعاً فحسب، وإنما يمكن أن تفسر على أنها رمز لحاجات روحية جسدها الشاعر في هذه الهيئات أيضاً.

ومثل هذا نقول في الحكايات الخرافية التي كان يحكيها عن الناقة، والبقرة، والثور، والحمار، والحمامة، فقد اتخذت هذه الحكايات مسارات لم يعد فيها الحيوان هو الحيوان نفسه الذي نعرفه، وإنما أصبح فيها أسطورياً قادراً على القيام بأعمال خارقة.

وأعتقد أن مثل هذا وذاك لا يمكن أن تفسر أبعاده إلا في إطار من الرمز. وهذا الرمز لا يتحقق تحديده أو إدراكه إلا من خلال وعي بصير بالعقلية الشعرية العامة المتحركة في كل نتاجه الشعري من جهة، وللعلاقات التي تحكم تلك المشاهد والحكايات في السياق الذي وضعت فيه من جهة أخرى. فعندما نجد في شعر زهير مثل قوله:

---

(١) للربط بين العقلية الجاهلية والعقلية الأسطورية، راجع «التفسير الأسطوري للشعر القديم» للدكتور أحمد كمال زكي. و«التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي» للدكتور إبراهيم عبد الرحمن. في مجلة «فصول» المصرية، عدد ٣، ١٩٨١م. و«مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي ــ بحث في التفسير الأسطوري» للباحث في المجلة العربية للدراسات الإنسانية، الكويتية العدد السادس، المجلد الثاني ١٩٨٢ و«الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني» للدكتور علي البطل. دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠.

وخَـرْقٍ يَعِـجُّ العَـوْدُ أن يَسْتَبِيـنَـهُ ... إذا أَوْرِدَ المجهـولة القـومُ أصدرا

تــرى بِحِفـافَيْــهِ الـرّذايــا ومَتْنِــهِ ... قيـامـا يُقَـطِّعْنَ الصَّـرِيفَ المُفتَّـرا

تركتُ بهِ مِنْ آخرِ الليل موضعي ... فِراشِي ومُلْقَايَ النَّقِيشَ المشَمَّرا (١)

وقوله:

وخَـرْقٍ تَـهْـلِكُ الأرواح فـيـه ... بعيـد الـغَـوْرِ مُشْتَبِـهِ الـمتـانِ

أفـاحـيصُ القـطا نَـسَقٌ عـليـه ... كـأنَّ فـراخَـهـا فيـه الأفـانـي

زجـرتُ عليه والحيّـاتُ مَـذْلىً ... نبيـلَ الجَـوْز أتلعَ تَـيَّحـانِ (٢)

فإننا نحس أن هذا الخرق المرعب يحمل معنى داخلياً عميقاً عند الشاعر، وان الصور الأخرى في النصين ألوان متعددة لمعان داخلية ترتبط به. كأن الشاعر يؤمن بفلسفة صنع الحياة بالتحدي، لذلك جسد هذه الفلسفة أكثر من مرة بمثل الصورة السابقة. وهو في كل صورة منها ينسق العناصر داخلها وفق علاقات محسوبة بحساسية داخلية دقيقة حتى لو تغيرت الأشياء المركبة لها. في النصين السابقين مجال للمقارنة بين بعض العناصر لكنني سأكتفي بإثنين منها هما:

أولاً: «يعج العود أن يستنبيه» في الأول، و«مشتبه المتان» في الثاني.

ثانياً: «ترمي بحفا فيه الرذايا» في الأول، و«أفاحيص القطا نسق عليه» في الثاني. فالوصفان الأولان في البيتين متشابهان في دلالتهما على التيه وإن اختلفا في بعض التفاصيل كإضافة «العود» في الأول، و«المتان» في الثاني، ولكل من هذه الزيادة ميزة تحقيق التنوع ولربما تحقيق التناسب والتناسق بين الوصف والسياق العام الذي وجد فيه.

---

(١) الديوان. ص ٢٦١، وما بعدها، وخرق: الأرض الواسعة تتخرق فيها الرياح. ويعج: يضجر. وحفافاه: جانباه. والرذايا: الإبل الساقطة أو الهالكة. والصريف: إذا ضجر ذكر الإبل، صرف بنابيه. ومفتر: ضعيف لشدة الإعياء. والنقيش: المنقوش.

(٢) الديوان. ص ٣٤٩، وما بعدها. وتهلك الأرواح: لا يشتد هبوبها في الخرق لسعته، ويقال: إن البراري محابس الرياح. والغور: ما انهبط. والمتان: ما نشر وغلظ. ومشتبه: مختلط. وأفاحيص القطا: مواضع بيضها. ونسق: مستويات. والأماني: شجر صغير واحدته أفانية. ومذلى: ضجره. والجوز: الوسط منه. وأتلع: طويل العنق. وتيحان: نشيط.

ومثل هذا، الوصفان الآخران؛ فهما متفقان في الدلالة على الرعب وإن تضادا في الوسيلة المؤدية إليه. فالرعب في الأول يبرز من خلال تكثير الموت الزاحف على تلك الرؤيا، لكن الرعب في الثاني يطل من خلال تكثير الحياة الممثلة في مواضع بيض القطا وفراخها الكثيرة المنكشفة في كل مكان فيه. فإن هذا المكان المخيف أعطاها الأمان فلم تعد بحاجة لأن تخفي بيضها عن الأعين. فالأعين معدومة لندرة من يجرؤ على اجتياز المكان.

هذه العلاقات تختلف في طبيعتها؛ فبعضها متشابه، وبعضها متنافر، لكن ارتدادها جميعاً إلى معنى داخلي مستور يجعل النتيجة واحدة في الحالين.

مثل هذا الإدراك قد يعطي الوصف البسيط قوة الارتفاع إلى مستويات رمزية عالية من ذلك قول زهير:

ولنا بقُدْسٍ فالنَّقيعِ إلى اللِّوى	رِجَعٌ إذا لَهِثَ السَّبَنْتَى الوالغُ
وادٍ قرارٌ ماؤه ونباتُهُ	ترعى المخاضُ به، ووادٍ فارغُ
فيه لنا حِرْزٌ وعَيْشٌ رافِغٌ	صُعُدٌ نُحَرِّزُ أهلَنَا بِفُروعِهِ [1]

قد تبدو الأبيات للنظرة العجلى وصفاً حقيقياً لما يملكه الشاعر أو يدعي أنه يملكه، لكن استحضار جو المقطوعتين السابقتين من جهة، والتوقف عند بعض أشياء هذه المقطوعة بعلاقاتها معاً من جهة أخرى يدفعان الإنسان إلى التفكير ببعد رمزي لها:

فالمقابلة بين الوادي الممرع، والوادي الفارغ على أساس التضاد بينهما، والتقاء «لهث السبنتي» وهو المقدام مع كلمة «صعد» على معنى بذل الجهد الصابر، ودلالة كل من «الحرز» و«المخاض» في العقلية الجاهلية، تجعلنا نجهد لإيجاد معنى عميق يوحد بينها وبين غيرها من أشياء المقطوعة.

---

(١) الديوان. ص ٣٦٧، ورجع: جمع رجيع ورجع وهو الغدير يتردد فيه الماء. والسنبتي: الجريء المقدم من كل شيء أو النمر. الوالغ: الشارب. المخاض: الإبل الحوامل. ورافغ: كثير مخصب.

الشاعر ـ على المستوى الرمزي ـ لا يوازن بين «واد قرار»/ و«وادٍ فارغ»، ولكنه يوازن بين حياة مليئة وحياة فارغة، أو بين حياة بقاء وحياة عدم. ربما كان من أسهل الأمور على الإنسان أن يختار حياة الفراغ فقد تكون فيها راحة للجسم والفكر، لكن النتيجة أن الإنسان يستقر في حياة عدم لا قيمة فيها ولا معنى لها. أما الإنسان الذي يختار حياة البقاء فإنه يختار الطريق الصعب. وهكذا كان: فحين اختارها الشاعر كلفته جهداً «مصعداً» و«لاهثاً» لكنه يصل في نهاية الصراع إلى تحقيق هدف قيم. فقد تحول جهده إلى «حرز» يحفظ له استمرار «المخاض»، أو نتاج الخير في الأرض التي حصَّلها بالمغالبة والتحدي.

امتلاء الحياة/ وفراغها إذن هما محور هذا الوصف الذي بدا بسيطاً للنظرة الأولى. هذا ولربما كانت كلمة «واد» التي تكررت كافية للدلالة على هذا المحور الرمزي العميق؛ فالوادي يمكن أن يكون قبراً تنتهي فيه الحياة، أوزرعاً تبدأ به الحياة.

تكرار بعض الصور عند شاعر ما يعني تحول هذه الصور إلى الرمز. هذا ما ذهب إليه جلة من دارسي الرمز الشعري [١]. من الممكن جداً أن يصدق هذا الرأي على الصورة عند زهير، فقد لاحظنا في مناقشتنا لصورة المكان القاسي «خرق» كيف تكررت هذه الصورة وهي تحمل صفات مشتركة ذات دلالات عميقة وحدها الرمز. وبناء على هذا تتحول مجموعة من الصور الأخرى المتكررة عند زهير ـ كالنار، والسفينة، والحنظل، والكحل، والوحي (الكتابة)، والحوض، والسيف، والغرب (الدلو)، والنخل، ومسيل الماء ـ إلى صور رمزية تمتلك طاقة كبرى لتوليد المعاني العميقة المخبوءة.

ومن الصور الرمزية عنده أيضاً الصور التراثية التي توحي بقصص نموذجية من الماضي السحيق. لقد خلدت هذه القصص في خيال الجماعة بمعانيها الرمزية الواسعة حتى غدت إثارة جزء بسيط منها (كحدث فيها أو شخصية

---

(١) انظر كتاب رينيه ويليك وأوستن وارن: نظرية الأدب. ترجمة محيي الدين صبحي، نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١٩٧.

من أبطالها) كفيلة باستحضار كل تلك المعاني. ومن ذلك صورة قُدار والحضر، ومارد[١].

ومنها أيضاً ما يمكن أن نسميه بالصور الشعائرية «كالوشم في نواشر معصم» و«كحصاة القسم» و«كمنصب العتر دمى رأسه النسك» وكالقسم «بمقسمة تمور بها الدماء» و«بما سحقت فيه المقاديم والقمل» و«بالبيت الذي طاف حوله رجال بنوه من قريش وجرهم» وبما «دقوا بينهم عطر منشم»[٢]. ففي مثل هذه الصور روح جماعية قوية التأثير بالغة العمق، ولذا فهي موطن يألفه الرمز ويصدر عنه دائمًا.

وهكذا يغدو شعر زهير ــ بما فيه من رموز ــ حاملاً معاني بعيدة القيمة في النفس الإنسانية لكنها مختبئة خلف كلمات خادعة، وعلى من يحاول كشف النقاب عن هذه المعاني أن لا ينخدع بتلك المظاهر الكاذبة وأن يتجاوزها إلى الكنز الثمين الذي تتستر عليه.

(٣)

يعد الترابط طريقة جمالية جديدة للنظر في الشعر[٣]، وهو يشكل قاعدة أساسية في العلاقات بين العناصر المشكلة للفن بوجه عام، وللصورة الشعرية منه بوجه خاص. لذا يصبح هذا الترابط الفني هو النقطة المهمة الأخيرة التي تقتضي من الباحث مناقشة تمتد من الصورة مفردة، وتنتهي بها عضوية في تشكيل بنائي كامل هو القصيدة.

أما في الصورة المفردة فيمكن لنا أن نعد العلاقة القائمة بين حدي الصورة في التشبيه والاستعارة نموذجاً يمثل طريقة الشاعر في ترابط العناصر

(١) انظر في ذلك شرح ديوان زهير. الصفحات ٣٠، ٣٦٦، ٣٢٨، والحضر: إسم مدينة قديمة بإزاء تكريت. ومارد: إسم قصر باليمن.

(٢) الديوان. الصفحات ٤، ١٧١، ١٧٨، ٧٨، ٩٩، ١٤، ١٥ على التوالي.

(٣) R. Frazar, The Origin of the Term Image, p. 155.

بعضها ببعض. إذا أجاز لنا أن نفعل ذلك فإنني سأناقش تركيب عناصر الصورة الزهيرية من خلال قسمتها إلى نوعين تركيبيين:

الأول: أحادي العنصر؛ وهو الذي يتألف فيه كل حد للصورة من عنصر فرد بحيث تبدو الصورة ـ بحديها ـ مؤلفة من عنصرين متقابلين يشتركان معاً في تكوين معناها. مثال ذلك قوله من التشبيه:

قطعتُ إذا ما الآلُ آضَ كأنَّه ... سُيُوفَ تَنَحَّى نسْفةً ثم تلتقي [١]

وقوله من الاستعارة:

والجدُّ من خير ما أعانَك أو ... صُلْتَ به والجدودُ تُهْتَصَرُ [٢]

فقد بنيت الصورة الأولى في حدها الأول من الآل وهو عنصر أحادي، وفي حدها الثاني من السيف وهو عنصر أحادي أيضاً. ومثل هذا الصورة الثانية فقد بنيت من الجد (الحظ) في حدها الأول، ومن الغصن القابل للكسر أو العطف في حدها الثاني. وكل من هذين العنصرين واحد فرد.

الثاني: متعدد العناصر؛ وهو الذي يتألف من عنصرين فأكثر في كل حد من حدي الصورة. ومثاله من التشبيه:

يَغْشَى الحُداةُ بِهِمْ حُرَّ الكَثِيبِ كما ... يُغْشِي السَّفَائِنَ مَوْجُ اللُّجَّةِ العَرِكُ [٣]

ومن الاستعارة:

مُكَلَّلٌ بأصول النَّجمِ تَنْسُجُهُ ... ريح خريق لضاحي مائه حُبُكُ [٤]

---

(١) الديوان. ص ٢٤٨، والآل: السراب. وآض: صار. ونسفه: خطوة.

(٢) الديوان. ص ٣١٤، والجد: الحظ. تهتصر: تكسر أو تعطف.

(٣) الديوان. ص ١٦٧، وحر الكثيب: خالصه الذي لا تراب فيه. والكثيب: رمل منبسط. والعرك: الملاحون وأحدهم: عركي.

(٤) الديوان. ص ١٧٦، والنجم: النبت القصير. وريح خريق: ريح شديدة الهبوب. وحبك: طرائق الماء.

ففي الصورة الأولى يقوم المرتحلون على الإبل/ وحر الكتيب في حدها الأول، بينما يقوم المرتحلون بالسفن/ وموج اللجة في حدها الثاني.

أما في الصورة الثانية فتقوم الريح القوية/ وما تنسجه من ماء أو نبات في الحد الأول، والإنسان/ وما ينسجه من ثوب أو شعر في الثاني.

لقد قام بتشكيل كل صورة منهما أربعة عناصر؛ اثنان منها في كل حد، وبذلك اختلف التركيب هنا عن التركيب الأول الذي لم يشترك فيه سوى عنصرين؛ عنصر واحد في كل من حدي الصورة المفردة فيه.

السؤال الذي يرد الآن هو: أي النوعين هو الغالب على صور زهير؟ وللإجابة العلمية عن هذا السؤال قمت ـ كما اعتدت أن أفعل في هذا الفصل ـ بإحصاء عددي لكل منهما فجاءت النتيجة كالآتي:

نوع التركيب	التشبيه	الاستعارة	المجموع
أحادي العنصر	١٤٩	١١١	٢٦٠
متعدد العناصر	٠٣٥	٠١١	٠٤٦
المجموع	١٨٤	١٢٢	٣٠٦

يبدو بوضوح أن النوع الأول (أحادي العنصر) يحظى بتفوق كبير فنسبته إلى الثاني أكثر من ٥:١. وهذا يعني أن عقلية زهير كانت تميل إلى البساطة بالرغم من التطور الذي أحرزته. وهذا يتناسب والنتائج التي سبقت في أكثر من موضع من الفصل.

هذا وإن كثرة هذا النوع في التشبيه، وقلته النسبية في الاستعارة ليدلان على أن الشاعر كان ميالاً إلى التنويع في تشكيل صوره ضمن إطار البساطة التي تحدثنا عنها.

لكن وجود نسبة من النوع الثاني (المتعدد العناصر) في كل من التشبيه والاستعارة يدل على أن عقلية هذا الشاعر كانت تؤلف حلقة متقدمة نوعاً ما من

حلقات التدرج العقلي في الشعر العربي الذي وصل أوجه عند الشاعر العباسي أبي تمام.

وعلى أية حال فقد وقف زهير في هذا النوع عند مقابلة عنصرين بعنصرين فقط. لقد فتشت في صوره المفردة عن صور تتقابل فيها عناصر أكثر من هذا فلم أجد؛ وهذا يعني أن عمق خياله قد وصل إلى هذا البعد التركيبي فقط، وأنه لم يستطع أو لم يحاول تجاوزه.

كانت تلك هي طبيعة تركيب الشاعر للعناصر المترابطة في الصورة المفردة، أما نوعية العلاقة التي تحكم هذه العناصر في هذه الصورة فجاءت ممثلة في ثلاث بِنىً (جمع بنية) تؤلف بينها جميعاً قاعدة كبرى هي الانسجام:

أولاً ـ التوافق: ويمثله قول زهير من التشبيه:

فلما رأيتُ أنها لا تُجيبُني نهضتُ إلى وجناءَ كالفحل جلعد [1]

وقوله من الاستعارة:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعري أفراس الصبا ورواحله [2]

ثانياً ـ الاختلاف ويمثله من التشبيه:

تبصَّرْ خليلي هل تَرَى من ظَعائِنٍ كمازالَ في الصُّبْحِ الأشاءُ الحوامِلُ [3]

ومن الاستعارة:

وخَرَّجَها صوارخُ كلِّ يومٍ فقد جَعَلَتْ عرائكُها تَلينُ [4]

---

(١) الديوان، ص ٢٢٠. ولا تجيبني: يعني الديار. ووجناء: ناقة غليظة ضخمة الوجنات. وجلعد: شديدة.

(٢) الديوان، ص ١٢٤.

(٣) الديوان، ص ٢٩٤. والأشاء: النخل الصِّغار، والواحدة أشاءة.

(٤) الديوان، ص ١٨٩. وخرجها: دربها وعوّدها. وصوارخ: جمع صارخة، والصارخ: المستغيث. والعريكة: الطبيعة. وفلان لانت عريكته: إذا كان سلساً مطاوعاً.

ثالثاً ـ التضاد، ومثاله من التشبيه:

فأُبْرِىءُ مُوضِحاتِ الرأسِ منه   وقد يَشْفِي من الجَربِ الهِناءُ[1]

ومن الاستعارة:

ورضابه يَنْضُو الجيادَ عشيّةً   مخضبةً أرساغُه وحوامِلُهْ[2]

إن تحديد كل بنية من البنى السابقة آت من ملاحظة التفاعل الحادث بين الداخل والخارج اللذين قلنا إنهما أساس تشكيل الصور دائماً، وبناء على هذا حدد البنى عملياً أمران:

أولهما: الموضوع الذي يرتد إليه كل حد من حدي الصورة بما لهذا الموضوع من دلالة لغوية مقررة خارج أي تشكيل.

وثانيهما: الدلالة الإيحائية التي اكتسبها الموضوع داخل الصورة في التشكيل الذي أوجدت نفسها فيه.

فالأمثلة التي جاءت على النوع الأول من أنواع البنى الثلاث تحقق فيها التوافق بين الحدين في الموضوع الواحد، والدلالة التي اقترنت به. فالناقة شبهت بالفحل (وهو من جنسها) في القوة والسرعة. والصحوة[3] من الحب التي شبهت بالصحوة من النوم، فكلاهما يأتيان بعد غفوة لذيذة، وهما بالتالي موضوعان إنسانيان متجانسان ومتوافقان.

وأما النوع الثاني فمبني على التوافق في الدلالة والاختلاف في الموضوع. فالصورة التي شبهت فيها الظعائن بالأشاء (النخل) الحوامل في الزوال تدل على

---

(١) الديوان، ص ٨٢. والموضحات: الشجاج التي بلغت العظم فأوضحت عنه. والهناء: القطران.

(٢) الديوان، ص ١٣٧. وينضو الجياد: يتقدمها. مخضبة أرساغه: أصابه دم طعنة الحمار.

(٣) قد يذهب البعض إلى أن الصورة في «صحا القلب» مجاز لكنني أفضل أن تكون استعارة لأن الشاعر تعمد أن ينسب الصحوة إلى قلبه بعد أن جسده واتخذ منه رفيقاً يعجبه فعله.

تشاؤم الإنسان من الحركتين لأن زوال الظعائن ـ وهي تمثل الحياة العاطفية للإنسان ـ يعدل في الداخل زوال الأشاء ـ وهي تمثل الوسيلة التي تمده بالحياة المادية ـ لكن الظعائن تنتسب إلى الإنسان في حياته اليومية، والأشاء تنتسب إلى الطبيعة التي أوجدها الله. فالموضوعان مختلفان لكن دلالة كل منهما تتوافق ودلالة قرينه. ومثل هذا حدث في الصورة الاستعارية فقد أحب الشاعر تحول طبيعة الناقة إلى السلاسة لذلك شبهها بالغصن الذي تمتدح ليونته. الموضوعان يصدران عن قاعدة شعورية واحدة ولكنهما ينتميان إلى مجالين مختلفين أحدهما حيواني والثاني طبيعي.

وأما النوع الثالث فمبني على أساس التوافق في الدلالة والتضاد في الموضوع. ففي الصورة الأولى منه جعل بدء الصراع أو الجراح يتم بقطع الرأس، وقرن ذلك بالشفاء الناتج عن المداواة بالقطران، فالدلالة بالنسبة للإنسان هي التخلص من الألم والوصول إلى الراحة حتى لو كانت الوسيلة إلى ذلك ضارة. لقد تحققت هذه الدلالة لكن بموضوعين متنافرين. ذلك لأن الإنسان عادة يرتئي في السيف ضد ما يرتئي في القطران وهو يفكر بالتخلص من الألم. فالأول يعني له القتل أو إنهاء الحياة، بينما يعني الثاني له الشفاء أو ابتداء الحياة من جديد.

ولمعرفة النوع الغالب في خيال الشاعر سلكت سبيل الوصد العددي للأنواع الثلاثة فكانت النتيجة كما تراها في اللوحة التالية:

نوع البنية	التشبيه	الاستعارة	المجموع
التوافق	٠٥١	٠٧	٠٥٨
الاختلاف	١١٥	٨٧	٢٠٢
التضاد	٠١٨	٢٨	٠٤٦
المجموع	١٨٤	١٢٢	٣٠٦

يتضح من اللوحة أن الاختلاف هو النوع الغالب على خيال زهير، وهذا يعني أن عقله كان ينزع في تحولاته إلى أن يوازن بين الموضوعات المختلفة المصادر أكثر من اعتماده على الثبات عند موضوع بعينه. ومما لا شك فيه أن هذا الأسلوب، بتكثيره للعناصر وتنظيمه إياها، يوفر غنى كبيراً، ويباعد بينه وبين الرتابة أو الجمود.

ويتبين من اللوحة أيضاً أن التوافق أقرب إلى التشبيه منه إلى الاستعارة وعلى العكس من هذا جاء التضاد فهو أقرب إلى الاستعارة منه إلى التشبيه ولعل في هاتين القاعدتين المتضادتين دلالة على طبيعة العقلية التي تغلِّب إحداهما على الأخرى في بناء لغة الصورة. فلما كانت الاستعارة، من حيث الدقة، شكلاً متطوراً من التشبيه فإن التضاد النابع من الدقة العقلية يظل بطبيعته أقرب إليها، بينما يظل التوافق النابع من البساطة البسيطة أقرب إلى التشبيه الذي يبتعد بطبيعته عن الدقة العقلية الشديدة.

أما بنية الاختلاف فهي القاعدة العريضة التي يمكن لعقليات متباينة أن تتعامل معها بحيث تأخذ منها كل عقلية ما يناسبها بساطة ودقة، فنحن لا نستطيع القول بأنها ممثلة للبساطة كما لا نستطيع أن نقول إنها ممثلة للدقة وإنما يمكن لنا أن نقول: هي مصدر طبيعي للتحول الحي في لغة الصورة.

ومنهج زهير في تبني الاختلاف يتساوق واتجاهه العام في الصورة، فإذا كان الاختلاف هو الحلقة الوسطى بين المتعاكسين: التوافق سمة البساطة المتناهية، والتضاد سمة الدقة والتعقيد، فإن الصورة لدى زهير تقع بينهما، فليست هي بالبسيطة جداً ولا هي بالمعقدة، لكنها تأخذ من هنا ومن هناك، ثم تحقق، في دمجها لما تأخذ، شخصيتها الخاصة المميزة.

* * *

كانت تلك سمة الترابط في الصورة المفردة.

أما الصورة الكلية فإن سمة الترابط فيها تتحدد من خلال العلاقات الوافرة المتشابكة التي تحدثها مجموعة الصور المفردة في السياق العام بعد أن

تتخذ هذه الصور لها أوضاعاً عضوية تتحد بالنسق القائم في القاعدة النفسية التي شكلتهما. وبهذا تمسي الصورة المفردة جزءاً من هذا الترابط تتساند وغيرها لتصيير القصيدة بناء متكاملاً تتلاقى وتتوازى فيه الخطوط طولاً وعرضاً. ولكي نصل إلى تحقيق عملي لهذا التصور نورد نصاً شعرياً كاملاً ثم نتكلف سبيلاً لشرح التفاعل القائم بين صوره العضوية. قال زهير:

وبلدةٍ لا تُرامُ خائفةٍ   زوراءَ مغْبَرَّةٍ جوانبُها
تَسْمعُ للجنِّ عازفين بها   تضْبَحُ من رَهْبَةٍ ثعالبُها
يصْعَدُ من خوفها الفؤادُ ولا   يَرْقُدُ بعضَ الرُّقَادِ صاحبُها
كلَّفْتُها عِرْمِساً عُذافرةً   ذاتَ هِبابٍ فَعْماً مَناكبُها
تُراقِبُ المُحْصَدَ المُمَرَّ إذا   هاجِرةٌ لم تَقِلْ جَنادِبُها
بمُقْلةٍ لا تُغَرُّ صادقةٍ   يَطْحَرُ عنها القَذاةَ حاجبُها
ذاك وقد أَصْبَحُ الخليلَ بِصَهْـ   ـبَاءَ كُميْتٍ صافٍ جوانبُها
مثلِ دمِ الشادِنِ الذَّبيحِ إذا   أتْأَقَ منها الرَّاوُوقَ شاربُها
دبَّتْ دبيباً حتى تَخَوَّنَه   منها حُمَيَّا وكَفَّ صالبُها
عما تراه يكُفُّ مَنْطِقَه   أجمعَ في النَّفْسِ ما يغالبُها
عَمَّا قليلٍ رأيتَه رِبذَ الـ   ـمَنْطِقِ واسْتَعْجَلَتْ عجائبُها[1]

يحوي النص صورتين عضويتين أساسيتين هما: البلدة/ والخمر، وقد توزعت الألفاظ والتعابير والصور الأخرى عليهما.

---

(١) الديوان، ص ٢٦٥ ــ ٢٦٨. لا ترام: لا يقدر عليها. وخائفة: ذات خوف. وزوراء: ملتوية الطريق. وتضبح: تصيح. وعرمساً: ناقة شديدة. وعذافرة: صخمة شديدة. والمحصد: الشديد الفتل. والممر: المفتول. ولم تقل: من القائلة. ويطحر: يدفع. وصهباء: الخمر. الشادن: الغزال. والراووق: مصفاة من الثياب القطنية البيضاء. وأتأق: ملأ. وحميا الخمر: سورتها. وصالبها: شدة الخمر. وربذ المنطق: خفيف الكلام.

أما البلدة فهي ذات منظر قاس لكنها غليظة الأنحاء مغبرة الأطراف. وهي أسطورية الرعب يسكنها الجن ويصعد من خوفها الفؤاد.

أما الخمر فعلى النقيض من البلدة تماماً، فهي صافية الجوانب، ولونها أحمر شبيه بلون دم الشادن الذبيح.

كيف التقت هاتان الصورتان المتناقضتان إذن؟ وعلام تآلفتا حتى كونتا نصّاً متساوق الأجزاء؟ لقد اعتمدتا، في ذلك، على العلاقات التي أحدثها كل منهما:

فعلاقات البلدة ارتبطت بطرفين آخرين هما: ذات الشاعر/ وناقته.

أما ذات الشاعر فقد أخفت نفسها وراء شخصية الناقة التي برزت خرافية القوة والقدرة. فهي بهاتين الصفتين المكينتين استطاعت أن تنفرد باختراق تلك الأرض الأسطورية.

لا نريد أن نذهب إلى حدود بعيدة لرمزية الناقة فنقول: إن هذه الناقة الأرضية كانت رمزاً للناقة المعبودة المرسومة في أعالي السماء [1]، ولكننا نقف بها عند حدود الحياة فنقول: إنها تمثل هنا مصدراً للتغيير الحياتي وأداة له، فهي مظهر لرؤيا داخلية واسعة في الشاعر الإنسان أطلقت عليها اللغة ألفاظاً مباشرة كالطموح، والإرادة والحزم، والمغامرة، والتحدي وغير ذلك. ولعل الصفات التي منحها النص للناقة تشعر بمضمون هذه الحالات جميعاً.

فالصفة الأولى هي الاستعداد الذاتي لاكتساب القوة، وليست «عذافرة»، و «ذات هِباب»، و «فعمًا مناكبها» ــ وهي صفات جسدية خارجية ــ إلا مظاهر لقوة داخلية، وسبباً من أسباب هذه القوة ولذا يصبح تصور مثيل لها في الإنسان أمراً ممكناً.

---

(١) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. ص ١٣٤.

أما الصفة الثانية فهي النظر في العواقب الممثلة بمراقبة «المحصد الممر» سواء أكان هذا «المحصد الممر» سوط قائدها، أم البلدة الصعبة التي تراقبها جيداً لتعرف كيف تدخل، وكيف تخرج من مسالكها الملتوية.

ومثل هذه المراقبة البعيدة النظر في الإنسان يمسي الباعث الدائم لاستغلال القوة في اختراق الصعب، وتحويل الخوف أو تصعيده إلى النشوة بالفوز.

وهكذا كانت الناقة في النص ممثلة للإنسان بصفات خاصة ضرورية دائماً لكل نجاح صعب. ولعل العين المشتركة بين الناقة والإنسان هي المنبىء بالمغزى الذي يلتقي عنده الاثنان. فالذي جعل العين صادقة الرؤية، آمنة من أن تؤخذ على غرة، هو عمل الجفن الذي يدفع عن موطن النظر منها (المقلة) القذى وكل ما يعيق النظر (يطحر عنها القذاة حاجبها). وقد يكون السبب في اختيار الشاعر لكلمة حاجب بدلاً من كلمة جفن هو أن من معاني حاجب المنع والحماية. وكلنا على دراية بالأبعاد التي وصلت إليها هذه الكلمة فيما تلا عصر الشاعر من عصور. وإذا كانت رؤية الناقة تظل خارجية محصورة في الذي تراه وتأمنه، فإن الرؤية بالنسبة للإنسان رؤية داخلية تعني البصر بالأمور، وتقليب الوجوه فيها حتى تتجلى الحقيقة وتظهر الغاية. ومن هنا تصير العين رمزاً للبصيرة الواعية بينما يصير الجفن (الحاجب) رمزاً للفعل المجهد المحقق واقعاً لما رسمته البصيرة أملاً.

وأما علاقات الخمر فاعتمدت أيضاً على طرفين: أولهما ذات الشاعر، وثانيهما الخليل أو الإنسان الآخر. وقد جاءت هذه الخمر أداة للتوصيل امتدت بها يد الأول إلى فم الثاني. وحين استقرت في جوفه أصبحت طاقة للتحول الكبير الذي قلب الأوضاع الماضية كلها. لقد استعاد الشاعر صورة الحرب العنيفة وهو يرسم حركة الخمر داخل جسم ذلك الخليل، فأصبحنا نتخيلها وقد «دبت دبيباً» قوياً تلتهم كل القوى المقاومة لها داخل الإنسان حتى استطاعت أن تصل بها إلى التسليم لها والعمل بما تبتغي «حتى تخونه منها حمياً وكف

صالبها». الخمر ـ في نظر الشاعر ـ هي القدرة الفريدة التي إن دخلت النفس البشرية غلبتها، حتى يصبح بها الإنسان غيره بدونها. «أجمع في النفس ما يغالبها».

ومن هنا زال ذلك التوعر من الصديق وأصبح السهل الذي ينساب منه الكلام انسياباً لطيفاً. لقد اختصر الشاعر ذلك في قوله: «واستعجلت عجائبها» تاركاً إيانا نتخيل هذه العجائب التي جاءت ـ كما أرادها الشاعر ـ تصلح من شأن خليله. هذا وإن التقاء الخمر/ ودم الشاذن على صفة اللون الأحمر يعطي صورتها أبعاداً عميقة، ذلك أن في ذبح الشاة معنى إنسانياً كبيراً هو الفداء. وما الفداء إلا تضحية بالذات أو بما يخصها من أجل إحياء الآخرين أو توفير ما يسعدهم. فإذا كان ذبح الشاة شرطاً لاستمرار حياة الإنسان فإن ما يبذله الشاعر للخليل (وهو رمز لكل إنسان خارج ذات الشاعر) شرط لاستعادته السعادة التي فقدها.

السؤال الذي يفرض ذاته الآن هو: ما العلاقة بين الجو الأول (جو البلدة والناقة)، وهذا الجو الجديد (جو الخمر والخليل). فهما يبدوان، في ظاهر القول، موضوعين منفصلين يمكن لكل منهما أن يستقل عن الآخر ويكون مقطوعة خاصة به.

ها هنا يفرض علينا الموقف التفكير بالصورة العضوية من خلال إدراك الأساس التنظيمي الذي جاءت عليه القصيدة الجاهلية بشكل عام. لقد أصبحنا على معرفة بأن تلك القصيدة كانت تركب موضوعاتها الكبرى، كالطلل والظعن والرحلة وغيرها، تركيباً يبدو متفاصلاً أحياناً كثيرة حتى إن هذه القصيدة عوملت على أساس التفكك، وانعدام الوحدة العضوية بين الأجزاء المختلفة، والتسليم بوحدة البيت أو استقلال كل جزء عن غيره فيها ولا يربط الأجزاء إلا ناظم خارجي قد لا تكون له صلة كبيرة بطبيعة الفن [1]. ولكن الذي ينظر إلى هذه القصيدة من خلال إدراك عميق لعقلية منشئيها قد يكون له

---

(١) راجع الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٥ وما بعدها.

في المسألة رأي آخر. فالشاعر الجاهلي هو ابن العقلية الجاهلية التي تعد هي الأخرى جزءاً من العقلية الإنسانية الوثنية البسيطة. وحين درس العلماء هذه العقلية الوثنية نسبوها إلى البدائية التي ينضبط النسق البنائي الداخلي عندها بـ «القانون الشعائري الروحي»(١) كما يسميه براون، أو بـ «استراتيجية نظرية الأرواح» (٢) كما يقول ريناخ. وبناء عليه يأتي تركيب القصيدة محكوماً بهذا الضابط الروحي الموحد لأجزائها وأشيائها حتى لو بدت هذه للإنسان المثقف الواعي متفاصلة متباعدة.

ولما كنا قد رأينا، فيما سبق من مناقشة حول تشكيلات الصورة عند زهير، أن هذه الصورة ظلت تميل إلى البساطة نسبياً، وأن عقلية صاحبها لم تكن قادرة ــ بالرغم من تطورها النسبي ــ على أن تنفصل عن العقلية الوثنية العامة التي كانت تسود عصرها، فإن من الطبيعي إذن أن يظل تركيب أجزاء القصيدة عنده خاضعاً للاستراتيجية الروحية التي حكمت نسق البناء الداخلي لتلك العقلية. وهذا يعني أن أجزاء قصيدته، التي تبدو متراكبة بعضها على بعض في شكل تبرز فيه متفاصلة على الظاهر، هي، على الحقيقة، مجموعة وموحدة وفق ضابط روحي داخلي يحتكم إليه وجود هذه الأجزاء وانسجامها.

اعتماداً على هذا نقول: إن البلدة/ والخمر جزءان مركبان في النص الشعري السابق تركيباً خاصاً حكمته رؤيا روحية داخلية للشاعر الذي أوجدهما معاً. أما التوفيق بين هذين الجزئين أو الصورتين العضويتين الكبريين، وبين أشيائهما كالناقة والعين والخليل والشادن الذبيح، فمسألة تقع على الناقد. فهذا العمل هو المحور الأساسي في وظيفته كلها.

وإيماناً مني بهذا أحاول أن أتكلف تنسيق هذه الأشياء معاً وفق نظرة شمولية توجد الانسجام في القصيدة كلها بعد أن تحول ظواهرها الخارجية إلى مسارب روحية وفكرية داخلت الشاعر بشكل من الأشكال.

---

(١) R. Brown: Structure and Function in Primitive society. London, 1968, pp. 130-131.

(٢) توماس مونرو: التطور في الفنون. ترجمة محمد علي أبو درة، القاهرة، ١٩٧١، ص ٣٤٣.

من الواضح بعد تحليل النص بالصيغة السابقة، أن الصلابة التي كانت للبلدة قد ذللتها الناقة، وأن الجهامة التي كانت للخليل قد لينتها الخمر. وعلى هذا فإن البلدة تتشابه مع الخليل، وأن الناقة تتناسب مع الخمر. هذا مع الاختلاف البادي بين هذه المتشابهات في الطبيعة، ذلك أن طبيعة الأرض مخيفة، وطبيعة الخليل وادعة. وكذا الحال بالنسبة للناقة والخمر فالأولى قوية والثانية لينة. هذا بالإضافة إلى أن الأرض صورت بأنها عقبة تحول بين الإنسان وطموحه لذلك عوملت معاملة العدو و«القذى في العين». أما الخليل فقد بدا خليلاً قولاً وفعلاً. كيف يمكن التوفيق بين هذا الخليط المتناقض من المتشابهات؟

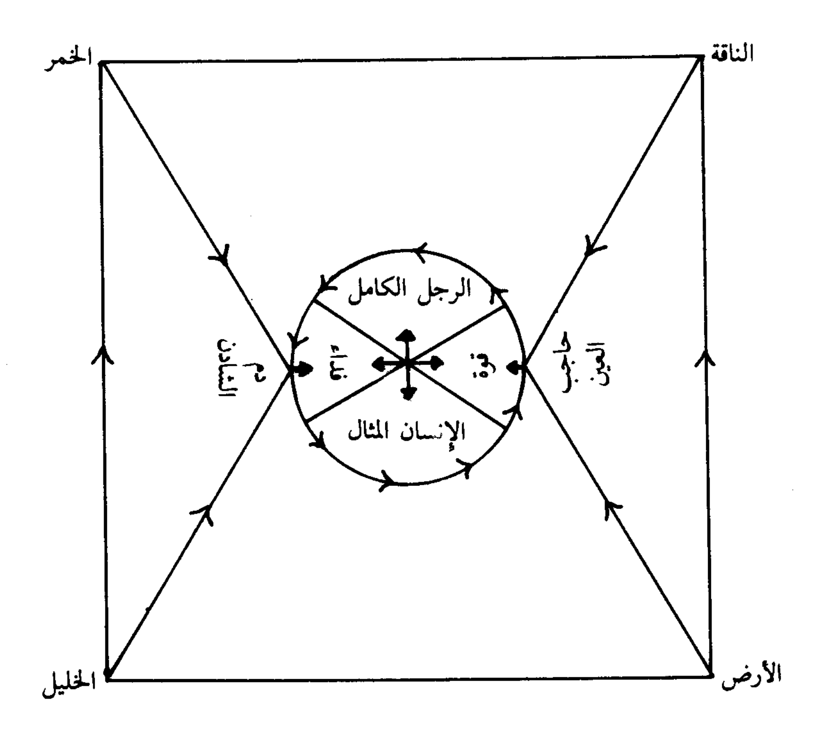
أعتقد أن رؤيا الداخل في الشاعر أرادت أن ترسم صورة الرجل الكامل زمن زهير بقطع النظر عن كون الشاعر هو ذلك الرجل، أو كون ذلك الرجل حلمًا كان يتمنى رؤيته محققاً في ذاته أو في مجتمعه. والرجل الكامل ــ في تفكير زهير ــ ذاتي اجتماعي وربما إنساني أيضاً. إنه لا يكتفي بأن يمتلك ولكنه يسعى كي يهب حتى يتساوى وغيره لذا هو مالك وواهب ثم قادر وباعث على القدرة. إن هذين الجانبين محققان واقعاً في صور النص الشعري السابق.

فإذا كان انتصار الناقة على البلدة المخيفة يرمز لامتلاك القدرة، فإن منح الخليل خمراً تحول سكونه إلى حركة عجيبة يرمز لبعث القدرة فيه. فالنتيجة واحدة لوكنها موزعة بين الذات والآخرين من جهة، ومختلفة في المسلك قوة وليناً من جهة أخرى. وهكذا هو الرجل الكامل في نظر زهير بل في نظر المثالية الإنسانية قديماً وحديثاً. إنه الإنسان القادر على امتلاك كل الخيوط حتى المتناقضة منها، ثم توزيعها بعدل حتى لا يشذ خيط يتسبب في إفساد النسيج كله.

وبعد فصورتا العين (رمز البصيرة النافذة)، ودم الشادن (رمز الفداء) عميقتا الدلالة على الجوانب المختلفة المترابطة في الرجل الكامل أو الإنسان المثالي كما تخيله زهير. ذلك لأن سلامة البصر والبصيرة لا تقترن بسلامة الذات وحدها وإنما هي بحاجة إلى سلامة الخليل أيضاً، فقد يكون ذلك الخليل بالنسبة للذات دليلها إلى النور يوماً، بل قد يكون (حاجبها) الذي يمنع عنها

أسباب العدم والانطفاء. والصداقة التي تكون بهذا الواقع هي محبة يستعد كل طرف فيها إلى الفداء. ومن هنا تغدو الذات المقدمة على التضحية في لحظة وجوب التضحية ذاتاً تعرف ببصيرتها (عينها) أن في روح مستحق التضحية استعداداً لفعل ما هي مقدمة عليه لو تغيرت الظروف وتبودلت الأدوار. أو ربما هي ذات تسعى بمبادرتها للفداء أن تعلِّم غيرها هذه الشيمة أملاً في أن تسود أفراد المجتمع كله أو أن تصبح من تراث الإنسانية جمعاء.

وهكذا فإن الأجزاء التي بدت منفصلة بعضها عن بعض في النص الشعري السابق قد تحولت، بعد أن لمّها قانون روحي واحد موحد، إلى صور عضوية متشابكة الحلقات والخيوط تتآزر وتتساند لتشكيل نسيج واحد متناسق الأعضاء قد نجد تقريباً له في هذا الشكل:



* * *

ليس هذا هو نهاية التشكيل للنص أو للصورة الكلية، فإن الألفاظ اللغوية، التي تشابكت صورها وأنتجت وحدة مكانية مثلتها الصورة جيداً، كانت تعمل بخفة وخفية على إيجاد وحدة زمانية يمثلها الإيقاع الموسيقي[1] الذي يعد روح الشعر منذ أن وجد الشعر[2]. فاللفظة شيء يحسن وصوت يسمع. وكنا رأينا في موضعين سابقين من هذا البحث كيف كان يتم التوافق بين الصورة والإيقاع في النسق اللفظي المكون لهما معاً، وسنرى الآن شيئاً من هذا مالتوافق في محاولة لتحسس الخلفية الإيقاعية التي سرت في ثنايا النص السابق.

إذا جاز لي أن أتابع ما كنت قلته في مؤلف سابق من أن «الشطر وحدة بنائية عامة»[3]، وأنه لذلك يعد الدائرة الأساس في الإيقاع للبحر الشعري العربي، فإنني سأنظر في هذا النص المحلل على أساس أنه مؤلف من خمس دوائر وزنية لبحر المنسرح ها هي مرتبة حسب ورودها في القصيدة:

عدد مرات ورودها	الدوائر الوزنية للقصيدة	ترتيب ورودها في القصيدة
٣	مُتَفْعِلُنْ مَفْعُلاتُ مُسْتَعِلُنْ	١
٥	مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُلاتُ مُسْتَعِلُنْ	٢
١٠	مُسْتَعِلُنْ مَفْعُلاتُ مُسْتَعِلُنْ	٣
٣	مسْتَعِلُنْ مفعولاتُ مُسْتَعِلُنْ	٤
١	مُسْتَفْعِلُنْ مفعولاتُ مُسْتَعِلُنْ	٥

---

(١) راجع زكريا ابراهيم: مشكلة الفن، ص ٣٤، حول الوحدة المكانية والزمانية.

(٢) لعل في هذا اعتراضاً جوهرياً على تعريف الموسيقى بأنها «وعاء الشعر منذ كان الشعر» فالوعاء الخارجي ليس كالروح الداخلية في الدلالة. راجع كتاب الدكتور النعمان القاضي: موسيقى الشعر العربي. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٧.

(٣) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ٢٧٧.

وقد توزعت على أبيات مقطعي القصيدة مرتبة على النحو التالي:

- المقطع الأول (مقطع البلدة، والناقة وحاجب العين):
١/٢، ٣/٣، ٣/٣، ٢/٤، ١/٣، ١/٣.

- المقطع الثاني (مقطع الخليل، والخمر، ودم الشادن):
٣/٤، ٣/٤، ٥/٢، ٢/٣، ٢/٣.

يقول صاحبا كتاب نظرية الأدب بعد مناقشتهما للنظريات المختلفة في دراسة الإيقاع الشعري: «ونحن نرى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين [هكذا في الترجمة] في مجمل العمل الفني، وليس بمعزل عن المعنى» [١] . واعتقاداً مني بصواب هذا الرأي أحاول أن أضع ملاحظاتي على النسق السابق لورود الدوائر الوزنية في القصيدة رابطاً بين الإيقاع والصورة بصفتهما الأساسين المشكلين لمعناها البعيد.

أولى هذه الملاحظات أن كل مقطع بدأ بداية تختلف عن بداية المقطع الآخر. ولعل هذا يؤكد الاستقلالية التي كانت لكل واحد منهما في الصورة.

وثانيتهما أن الدائرة الثالثة هي الغالبة على القصيدة كلها لذا يمكن لها أن تعد محور الإيقاع القادر على توحيد النغمات للدوائر الأخرى، وبهذا يتحقق التفرد والتوحد في آن معاً. وهذا شرط التوحد الفني في الصورة كما أسلفنا.

وثالثتها أن الدوائر ١/٣، ١/٣ التي انتهى بها مقطع البلدة توازي ٢/٣، ٢/٣ التي انتهى بها المقطع الثاني، فإذا صح أن الدائرة الثالثة هي الموحدة فإن الدائرتين الأخريين (١، ٢) هما مجال الاختلاف في المقطعين، ولذلك اختص المقطع الأول بالدائرة الأولى، واختص المقطع الثاني بالدائرة الثانية.

ورابعتها أن الدائرة الرابعة جاءت مرة واحدة فقط في المقطع الأول

---

(١) نظرية الأدب، ص ١٧٧.

وكانت فيه مصاحبة للناقة. وحين بدأ المقطع الثاني بدأ بالدائرة الثالثة الموحدة للجميع وثنىّ بالدائرة الرابعة نفسها، ولعل هذا يشعر بتجاوب داخلي بين الناقة والخمر.

إننا نعتقد أن مثل هذا النسق الإيقاعي لم يأت هكذا دون تدخل من الذات الشاعرة، وإنما نظن أن هذه الذات التي تدخلت في تنظيم خيوط الصورة العضوية هي نفسها التي عملت على تنظيم خيوط الإيقاع بما يتفق والقاعدة الروحية أو المعنوية التي أنشأتهما معاً في نص واحد يعيش بهما متساندين بانسجام.

هذا وإنى لأشعر أن وسائل المعرفة الموسيقية المتاحة لا تسعفنا تماماً لتفسير الحركة الإيقاعية المصاحبة للمعنى الشعري العميق في هذا النص وفي غيره من النصوص الشعرية العربية.

ما زلت أشعر أن هناك أموراً كثيرة في إيقاع الشعر العربي بحاجة إلى تحليل وتفسير. لعل الدراسات في موسيقى الشعر العربي ــ وهي محدودة التطور في عصرنا الحاضر ــ تجد قريباً من يدفع بها إلى الأمام حتى نستطيع أن نحل أهم مشكلة تواجه دارس النص الشعري.

ويبدو أن الشكوى من صعوبة دراسة الإيقاع، وقلة النتائج المضمونة في الدراسات القائمة حوله، شكوى عامة عندنا وعند دارسي الآداب الأجنبية الأخرى [١].

وعلى كل فقد اهتم زهير ببحور شعرية سبعة جاءت في قصائده ومقطعاته وفق ترتيب عددي يمثله المخطط التالي:

(١) المصدر السابق، ص ١٧٢.

الطويل	١٥	١٥
الوافر	١٤	١٤
البسيط	١١	١١
الكامل	١١	١١
المنسرح	٢	٠٢
الرمل	١	٠١
المتقارب	١	٠١
المجموع	١٥ ١٤ ٢٢ ٢ ٢	٥٥

ولعل القوة الكامنة خلف هذا الاختيار للعدد المختصر من البحور، وذاك النسق لتوزيع الاهتمام فيما بينها بالكيفية التي أبرزها المخطط، هي ما أسميته بالرؤيا الداخلية للشاعر.

وهذه الرؤيا الداخلية للشاعر هي المسؤولة أيضاً عن تغيير التوزيع للدوائر الوزنية في البحر الواحد تبعاً لاختلاف القصائد التي تنظم عليه. وبفضل هذا التغيير في التوزيع ينشأ من البحر الواحد ألوان إيقاعية مختلفة النغمات يؤلفها الاختلاف الحادث في القوافي، وفي الألفاظ، والتراكيب، والصور التي تتطلبها المعاني الجديدة في كل قصيدة أو صورة كلية تنشأ.

* * *

وبهذا أعود إلى القاعدة النظرية التي بدأت بها حديثي في هذا البحث وهي : أي تشكيل للصورة عند أي شاعر يرتد دائماً إلى حركة داخلية منظمة هي رؤيا الشاعر الخاصة نحو الكون والحياة.

ولعل تشكيل الصورة عند زهير بن أبي سلمى بما فرضته من مناقشات ومقايسات عريضة في هذا البحث يمكن أن تكون دليلاً على صدق تلك القاعدة.

مصادر الفصل ومراجعه

(أ) العربية والمترجمة:

(١) ابراهيم، زكريا: مشكلة الفن. مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٩.

(٢) البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني. دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠.

(٣) الربّاعي، عبد القادر:

- الصورة الفنية في شعر أبي تمام. نشر جامعة اليرموك، إربد/ الأردن، ١٩٨٠.
- الصورة في النقد الأوروبي ـ محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم. مجلة «المعرفة» السورية، عدد ١٠٤، دمشق، ١٩٧٩.
- الصورة ومجالات الحياة في شعر زهير بن أبي سلمى. مجلة «المورد» العراقية، مجلد ٩، عدد ٣، بغداد، ١٩٨٠.
- مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي ـ بحث في التفسير الأسطوري. المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، المجلد ٢، العدد ٦، ١٩٨٢.

(٤) زكي، أحمد كمال: التفسير الأسطوري للشعر القديم. مجلة «فصول»، مجلد ١، عدد ٣، القاهرة، أبريل ١٩٨١.

(٥) ابن أبي سلمى، زهير: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. صنعة أبي العباس ثعلب، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، نشر الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٤.

(٦) عبد الرحمن، ابراهيم: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي. مجلة «فصول»، المجلد ١، العدد ٣، القاهرة، أبريل ١٩٨١.

(٧) عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. مكتبة الأقصى، عمان/ الأردن، ١٩٧٦.

(٨) القاضي، النعمان: موسيقا الشعر العربي. دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠.

(٩) مونرو، توماس: التطور في الفنون. ترجمة محمد علي أبودرة ورفاقه، القاهرة، ١٩٧١.

(١٠) هلال، محمد غنيمي: في النقد التطبيقي والمقارن. دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

(١١) وصفي، عاطف: الانثروبولوجيا الثقافية. دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧١.
(١٢) ويليك، رينيه: نظرية الأدب. ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١.

(ب) الأجنبيـــة:

(13) Altieri, Charles: Objective Image and Act of Mind in Modern Poetry, in «Publication of the Modern language Association of Amarica P. M. L. A., vol. 91, 1967».
(14) Brandenburg, Alice: The Dynamic Image in Metaphysical Poetry, in «P. M. L. A., vol. 57, 1942».
(15) Brown, Radecliff: Structure and Function in Primitive Society, London, 1968.
(16) Burke, Kenneth: The Philosophy of Literary Form, A vintage book, New York, 1957.
(17) Carpenter, Fredric: Metaphor and Simile in the Minor Elizabithan Drama, Norwood Edition, U. S. A, 1978.
(18) Gupta, R. K.: The Idea and the Image, in «Studies in Amarican Literature, Edited by J. Chander, Oxford university press, 1977».
(19) Frazar, Ray: The origin of the Term «Image», in «Journal of English Literary History, London, 1960».
(20) Lewis, C. D.: The poetic Image, Jonathan Cape, London, 1968.

□ □ □



ملحق الكتاب:

معجم الاستخدام اللغوي للصورة عند زهير بن أبي سلمى

بين يدي المعجم:

اعتدنا في المعاجم اللغوية أن نقف على معاني المفردات كما قررتها اللغة بشكل عام. وهذا يعني أن الكلمة في هذه المعاجم تحمل طابعاً تعميمياً يصلح للعلم مثلما يصلح للشعر. لكننا نعلم أن الكلمة في الشعر لها وظيفة دلالية تختلف عن وظيفتها الدلالية في العلوم. بمعنى أن الشعر يمنح الكلمة خاصية ذاتية بتحويله إياها إلى حالة ترتبط بقيمة إنسانية ما، حتى إن كثيراً من الكلمات الشيئية فيه يتحول إلى رموز معنوية عميقة الدلالة متعددة الأبعاد. إن الذي يحول الكلمة عن ماديتها في الشعر هو الوضع التركيبي الذي تشكل هي جزءاً فيه. فالعلاقات التي تجعلها قريبة أو بعيدة من الكلمات الأخريات داخل ذلك التركيب تكسبها ثراء معنوياً. وتختلف. بالطبع، قدرات الكلمات، سعة وضيقاً، باختلاف الطبيعة التي عليها الكلمة شكلاً وجرساً. بل ربما تختلف قدرات الكلمة الواحدة باختلاف الطبيعة التي عليها الكلمة شكلاً وجرساً. بل ربما تختلف قدرات الكلمة الواحدة باختلاف التراكيب المتعددة الداخلة فيها. ذلك لأنها تؤلف في تركيب ما علاقات تختلف عن العلاقات التي تؤلفها في تركيب آخر. وبهذا يصبح إدراك العلاقات التركيبية في الشعر شرطاً أساساً لرسم حدود الدلالات للكلمة أو الكلمات.

ولا يخفى أن تعدد الشعراء الذين يستخدمون الكلمة يفسح المجال لتعدد تراكيبها وأيضاً لتجدد علاقاتها الخاصة؛ فلكل شاعر ـ كما نعلم ـ معجمه

الدلالي الخاص به. وهكذا تشهد الكلمة الواحدة تغييرات كثيرة عبر أزمنة وأمكنة مختلفة يمكن فيها أن تتضاد دلالاتها عند الشعراء المتباعدين وجوداً في هذه الأزمنة والأمكنة.

إن هذا كله ينبهنا إلى أهمية النظر للكلمة داخل سياقها التركيبي الخاص أولاً، ثم النظر بعد ذلك إليها وإلى تركيبها معاً داخل النص الكلي الذي حواهما. من هنا جاءت عندي فكرة وضع معجم للاستخدام اللغوي، لا معجم للألفاظ اللغوية.

قد يتيح وضع معجم الاستخدام اللغوي للإنسان مجال التفكير في إمكانية وضع تاريخ لدلالات الألفاظ ـ وهو ما نحتاج إليه في العربية ـ إذا ما حاولنا تعميم الفكرة على شعراء مختلفي العصور.

ويصلح تركيب الصورة لتطبيق الفكرة لأن الصورة تشكل بؤرة كل عمل فني مهما كانت طبيعية هذا العمل، فهي الأداة القادرة على حمل الأفكار المشحونة بالانفعال أكثر من أية أداة فنية أخرى، ذلك لأنها تنتسب إلى الخيال المبدع الذي يعنى بتفريغ الحالات الداخلية في قوالب شعرية يهندسها على هيئة خاصة تكون قادرة على الإيحاء بعناصر التجربة الخصبة التي لا تستطيع التعابير المباشرة، مهما بلغت قوتها، الإيحاء بها. فكل كلمة في التركيب الصوري يصبح لها وظيفة يعتد بها في بلورة التجربة الإنسانية وتوصيلها إلى الآخرين.

كما أن زهيراً يخدم الغرض هنا لكونه ـ أولاً ـ شاعراً جاهلياً، ففي الشعر الجاهلي ـ كما نعلم ـ بواكير لغتنا العربية، ومنه أيضاً تألفت أكثر مفردات المعاجم اللغوية عندنا. ولكونه ـ ثانياً ـ اهتم بالصورة في شعره كثيراً فوصلت عنده إلى مرحلة جيدة من النضج تدفعنا إلى التفكير بتأثره فيها بالجيل الذي سبقه كجيل أوس بن حجر، وتأثيره بها في الجيل الذي تلاه كجيل كعب ابنه.

* * *

تقوم فكرة المعجم على أساس إبراز الجانب المسترجع أو المستثار من الصورة الشعرية لأنه الأقدر على حمل المشاعر والأفكار الخاصة من الجانب الحاضر المرئي. ولتوضيح هذه المسألة نأخذ الصورة التالية:

فَـرَمَى فـأَخْـطَأَه وجَـالَ كـأنـه أَلـمٌ على بَـرْزِ الأَمـاعِـزِ يَلْحَبُ

في البيت صورة تشبيهية حداها: المشبه وهو هنا الحمار الوحشي (وهذا هو الجانب المسترجع). المعنى الكلي هو حصيلة التفاعل بين الحدين بلا شك، لكن الجانب المسترجع في الخيال هو الذي يعطي البعد الأعمق للمعنى لأن كل كلمة فيه لامست الخيال الداخلي واكتسبت منه معناها على النحو الذي شرحنا سابقاً. لعل هذا هو الذي جعل الحد الأول عنده محدود الأشياء كالطلل والمرأة والصحراء والناقة والممدوح والمهجو، بينما جاء الجانب الثاني واسعاً يمتد إلى معارفه اليومية والطبيعية والحيوانية والثقافية.

لهذا كله كان اهتمامي بالجانب الثاني أو الجانب المستثار من الصورة أكثر. لكن المعجم لم يهمل الجانب الأول فقد ذكره ملازماً للثاني على نحو ما سترى.

أولى خطوات تأليف المعجم هي تحديد هذا الجانب المستثار على أساس أنه التركيب الأساس للصورة، وهو «ألِمٌ على برز الأماعز يلحب» في البيت السابق، و «رقاً محيلاً» في البيت التالي:

بَلِينَ وتحسِـبُ آيـاتِهـنَّ عن فَـرْطِ حـولَيْنِ رقّـاً مُـحيـلاً

وثانيتها: تحديد الكلمة المحورية في هذا التركيب الصوري. وأعني بالمحورية هنا الكلمة التي تخدمها الكلمات الأخريات فتصبح هي الأساس والأخريات ثانويات بالنسبة إليها. ففي المثالين السابقين تؤلف كلمة (ألم) في أولهما، وكلمة (رقاً) في ثانيهما محوري التركيبين الصوريين. أما (برز الأماعز) و (يلحب) في الأول، وكذلك (محيلاً) في الثاني فهي كلمات ثانوية تصف حال الكلمة المحورية.

وثالثتها: ترتيب هذه الكلمات المحورية ترتيباً هجائياً يرتد إلى جذورها الثلاثية.

ورابعتها: تسجيل موضع ورود الصورة في ديوان الشاعر، وقد اعتمدت لذلك «شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب» بنسخته المصورة عن طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٣٦٣هـ ــ ١٩٤٤م، التي نشرتها الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة، عام ١٣٨٤هـ ــ ١٩٦٤م[١].

وخامستها: تنسيق الكلمة وتركيبها الصوري، والموضع الذي وردت فيه من الديوان وفق الترتيب التالي:

الكلمة المحورية	الصفحة	التركيب الصوري وتحليله وشرح مفرداته
(الهمزة) ألمّ	٣٧٨	«أَلِمّ على بَرْز الأماعِز يلحب» شبه به العير بعد أن أخطأه سهم الصَّائد... الخ.
(الراء) رقاً	١٩٤	«رقاً محيلاً»؛ شبه به الطلل... الخ.

وللمحافظة على نوعية الترابط بين الكلمات تعمدت عدم فرط عقدها في التركيب الذي ترد فيه، لذلك كنت أشرحها معاً مرة واحدة. لكني أيضاً كنت أضع كل كلمة في موضعها الهجائي من المعجم. وبدلاً من شرحها في هذا الموضع كنت أعيد القارىء إلى شرحها في تركيبها الصوري، فمثلاً كلمة (الأماعز) في التركيب الصوري الأول شرحت مع كلمة (ألم)، لكنها ذكرت أيضاً في حرف الميم (لأنها من مَعَز) كالتالي:

(١) اطلعت على كتاب «شرح شعر زهير بن أبي سلمى» صنعة أبي العباس ثعلب بتحقيق الدكتور فخر الدين قيادة، نشر منشورات دار الآفاق الجديدة في بيروت عام ١٩٨٢م، فوجدت أنها لا تغني عن طبعة دار الكتب وان المحقق تصرف في ترتيب أبيات بعض القصائد بما قد يلحق الضرر بالمعنى الكلي فيها، لذا فضلت الاعتماد على طبعة دار الكتب المصرية وحدها.

الأماعز: ــ : انظر (أَلِم).

وهكذا كنت أفعل مع الكلمات الثانوية التي رأيت أن إبرازها ضروري ويخدم أهداف المعجم.

ولكي أظهر الاختلاف النوعي بين الصور من جهة البلاغة كنت أستعمل تعبيرات تشعر بالوصف، أو المجاز، أو الكناية، أو التشبيه، أو الاستعارة، على أساس أن هذه الوسائل البلاغية الخمس هي التي استخدمتها الصورة عند زهير بشكل عام.

هذا وقد حافظت في التركيب الصوري على الشكل الذي جاء به في الشعر، لذا وضعته بين قوسي اقتباس هكذا «. . .» دون أن أتصرف بحالات إعرابه. من ذلك «كحيلاً خالطته عنية». أثبت «كحيلاً» منصوبة هنا لأنها كانت في نصها الشعري منصوبة بـ «كأن» السابقة عليها: «كأن كحيلاً. . .»، ومثل هذا فعلت بالكلمات المحورية أيضاً.

وتحقيقاً لاكتمال الفائدة اللغوية قمت بتوثيق معاني أهم مفردات المعجم حيث ضاهيت شرح ثعلب لها في ديوان زهير بما في أمهات المعاجم وكتب اللغة التي أثبتها في زاوية المصادر.

وقمت أيضاً برصد تام للكلمات اللغوية التي شرحت في المعجم وأدرجتها في فهرس أخير مرتبة على الأحرف الهجائية:

(الهمزة)

الأوابـد		أنظر (قيد).
إبر	٣١٣	**«الإبَر»**، شبه بها لوم فتاته الشديد.
الأبقـا		انظر (قدّ).
أبي	٢٩٨	**«أبَى لابن سَلْمٍ خلّتان: قتالٌ... ونائلٌ»**؛ استعار قدرة الإباء للقتال والنائل.
آجن	٢٦٠	**«وخالي الجَبَا أوردتهُ القومَ فاستقوا بسُفْـرتهم من آجِنِ الماءِ أكدْرا»**؛ وصف استقاء الآخرين من الماء الأكـدر إشارة إلى ذلتهم مع عزة قومه. والحيـا[1]: ما حـول البئر من تـراب. والآجن[2]: الماء المتغير الطعم واللون.
أدم	٢٦٩	**«بجيدِ آدمَ عاقِدٍ يَقْرو طلوح الأنْعَمينَ فثهمد»**؛ شبه به في هذه الحـال جيد فتـاته. والآدم[3]: هـو الظبي الأبيض أو الأبيض البطن، الأسمر الظهر، الطويل العنق. والعاقد: الذي يعقد عنقه ويلويـه. ويقرو: يـرعى. وطلوح: جمـع طلح وهـو شجـر. والأنعمان وثهمد[4]: مكانان.
أدمـاء	٦٢	**«أدْمَاء مَرْتَعُها خَلاَءُ»**؛ شبه بها فتاته في طول عنقها. وأدماء ظبية بيضاء، والخلاء: موضع ليس فيه من أحد.

(*) اكتفيت بشرح ثعلب لديوان زهير ـ وهو المصدر الأساسي كما أسلفت ـ في تفسير بعض الكلمات اللغوية التي وردت في هذا البحث، وقابلت تفسيره لبعض آخر بما في المعاجم وكتب اللغة التي سأثبتها بالهوامش التالية. هذا وكنت آخذ من معاني الكلمات، هنا وهناك، ما يقبله قول الشاعر فقط.

(١) الصحاح، ج ٦، ص ٢٢٩٧.

(٢) المصدر السابق، ج ٥، ص ٢٠٦٧.

(٣) تاج العروس، مادة (أدم).

(٤) الأنعمان، قيل: واديان، وقيل: موضع بنجد، وقيل: جبل لبني عبس. معجم البلدان، ج ١، ص ٢٩٠. وثهمد، قيل: جبل أحمر في ديار غني، وقيل: موضع بديار بني عامر. معجم البلدان، ج ٢، ص ٨٩.

أديم	٢٦٤	**«أديم مسَّهُ الطَّلُّ أحمرا»**؛ شبه بهذا ظهر فرسه بعد نضو الجِلّ عنه. والأديم: الجلد. والجِل للدابة كالثوب للإنسان تصان به. وجمعه جِلال وأجلال.
الإزار		انظر (حاشية).
المآزر	٣١٥	**«في فِتْيَةٍ لَيِّني المآزِرِ»**؛ كنى بهذا عن حياة الدعة والنعيم. وليِّنو المآزر: ليست ثيابهم بغليظة جافية فهم ملوك أو كالملوك.
أَسَد	٢٣	**«أَسَد... له لِبَدٌ أظفارُه لم تُقَلَّمِ»**؛ استعاره للرجل الموصوف أو للحرب في القصيدة.
أُسْد	٣٣٧	**«أُسْد من مَناطِقِها الزَّئِيرُ»**؛ شبه بها عصبة من ولد ثور.
أُسود	١٠٣	**«عليها أُسُودٌ ضَارِيَاتٌ»**؛ استعار الأسود لفرسان الحرب. وضاريات: متعودات على الحرب.
الأسِـرَّة		انظر (عيناء).
الأشاء	٢٩٤	**«زالَ في الصُّبْحِ الأشَاءُ الحَوامِلُ»**؛ شبه بزوالها صباحاً زوال الظعائن من مكانها. والأشاء[1]؛ هي النخل الصغار، الواحدة: أشاءة.
أضاة	٢٠٠	**«أضاة المَسِيل»**؛ شبه بها الدروع المضاعفة. والأضاة[2]: الغدير من سيل أو غيره.
الأكم		انظر (شِؤوب).
أَلِمٌ	٣٧٨	**«أَلِمٌ على بَرْزِ الأماعِزِ يَلْحَبُ»**؛ شبه به العير بعد أن أخطأه سهم الصائد. وأَلِمٌ: وَجِعٌ. والبرز: ما نشز من الأرض وارتفع، والأماعز جمع أمعز ومعزاء: وهو ما صلب من الأرض[3]. ويلحب: يقطع الأرض عدواً.

(١) قيل أيضاً هو النخل عامة، لسان العرب مادة (أشي).

(٢) في المخصص، ج ١٠، ص ٥٥ «الماء المستنقع من سيل أو غيره».

(٣) البرز والأماعز في معجم مقاييس اللغة، ج ١، ص ٢١٨، وج ٥، ص ٣٣٧ على الترتيب، لكن البرز فيه من التبراز: وهو المتسع من الأرض. وقد يكون هذا أفضل من شرح ثعلب.

إهـــاب	٢٢٧	**«وبِضْع لحامٍ في إهابٍ مُقَدَّدِ»**؛ وصف لما بقي من ولد البقرة بعد أن أكلته السباع. وإهاب: جلد.
الإهاب	٢٧٤	**«فلم تَجِدْ إلَّا الإهَابَ تركْنَهُ بالمرقَدِ»**؛ والصورة تكرار للصورة الأولى. وتركته أي السباع. وانظر أيضاً (قهب).
إير	٣٣٧	**«يومَ أضَرَّ بالرُّؤَسَاءِ إيرُ»**؛ شبه به اليوم الذي سينال فيه من أعدائه. وإير: جبل بأرض غطفان كما في ياقوت[١]. وأضر بالرؤساء: أي قتلوا جميعاً في هذا اليوم.

(الباء)

البجيل		انظر (الخير.
بحر	١٦٠	**«بَحْر يفيضُ»** شبه به ممدوحه وجعله يفيض على العافين خيراً إذ عدموا.
	١٩٢	**«لُجّ بحْرٍ تَقَاذَفُ في غواربه السُّفِينُ»**؛ شبه به في هذه الحال الممدوح. واللج: معظم الماء. وغوار به: عالي أمواجه[٢].
البدر	٩٥	**«المنير للَيْلَةِ البَدْرِ»**؛ شبه به الممدوح في إنارة دروب الآخرين.
بذل	٣٨٢	**«بذَلَ العهادُ لها وَسْمِيَّ غَيْثٍ صادقِ النَّجْمِ»**؛ استعار فعل البذل البشري للعهاد. والعهاد[٣]: واحدتها عهدة وهي المطرة التي تتلو غيرها. والوسمي[٤]: أول المطر. وغيث ونجم: نباتان.
بردية	٣٤٠	**«برديَّة في الفَيْلِ يَغْذُو أصْلَها ظِلٌّ... وماءُ»**؛ شبه بها في هذا الوضع بنان فتاته وقد بدا يوم الرحيل يزينه الحناء. والبرديّة[٥] هنا: نبت البردي الأخضر. والفيل: الأجمة.
بَرْز		انظر (ألِمّ).

(١) معجم البلدان، ج ١، ص ٢٩٠.

(٢) المخصص، ج ١٠، ص ١٧.

(٣) لسان العرب، مادة (عهد) ومادة (غرب).

(٤) المخصص، ج ٩، ص ٨٠، وسمي كذلك لأنه يسم الأرض بالنبات.

(٥) تاج العروس مادة (برد).

برقان	٧١	«بَرَقَان سَحْلٍ»؛ شبه به بريق ظهر الحمار الوحشي. وسحل[١]: ثوب يمان أبيض.
برى	٣٨٦	«خُلُقِي بَرَى جِسْمِي»؛ استعار قدرة البري لخلقه.
ابتّز	٣٨٠	«ابْتَزَّهُنَّ حُتوفَهنّ»؛ استعار للحتف صفة شيئية قابلة للابتزاز يقوم بها الثور ضد الكلاب.
تبزّل	١٤	«تَبَزَّلَ ما بين العَشِيرَةِ بالـدَّمِ»؛ كني بهذا عن احتـراب أبناء العشيرة الواحدة.
بكَـرَة		انظر (غرب).
تَبَلّج	١٩٨	«تَبلَّجَ ما حوْلَهُ»؛ وصف لضوء الصباح حول الفارس المرتحل.
المبلّج		انظر (السحل).
البيت	١٤	«فأقْسَمتُ بالبيْتِ الَّذِي طافَ حَـوْلَه رجـالٌ بَنَوْهُ من قُـريشٍ وجُرْهُمِ»[٢]؛ وصف للتعاون والاتحاد بين القبائل المختلفة على بناء البيت والتفافهم حوله، إشارة إلى القديم المتحد، والحاضر المحترب.
بيضـاء	١٠٧	«بَيْضَاءَ حَرْسٍ في طوائِفِها الرَّجْلُ»؛ شبه بها الثغور المحروسة من الممـدوحين. وحرس[٣]: جبـل. وبيضاء حـرس: رأس مستدير طويل دقيق في أعلى الجبل. والرَّجل[٤]: الرَّجـالة. وطوائفها: نواحيها.

(١) أساس البلاغة، ص ٢٠٥.

(٢) وجرهم: بطن من القحطانية كانت منازلهم أولاً باليمن، ثم انتقلوا إلى الحجاز، ثم نزلوا مكة واستوطنوها. معجم القبائل العربية، ج ١، ص ١٨٣.

(٣) قيل: حرس؛ ماء لبني عقيل، وقيل: ماء بين بني عامر وغطفان، وقيل: واد بنجد. معجم البلدان، ج ٢، ص ٢٤١.

(٤) لسان العرب، مادة (رجل)؛ وعبارته: «إذا لم يكن له ظهر في سفر يركبه».

بيضة	٣٤٠	«بيضةُ الأُدحيِّ باتَ شِعارَها كنفا النعامةِ جؤجؤ وعِفاء»؛ شبه بها في هذا الوضع بنان فتاته وقد بدا يوم الرحيل يزينه الحناء. والأدحي: موضع بيض النعام. وشعارها: غطاؤها. وكنف الشيء: جانبه. والجؤجؤ: الصدر. والعفاء: صغار الريش[1].

(التاء)

تلاعه	١٢٧	«وغيث من الوَسْمِيِّ حوٌّ تلاعه» وصف تجاوب الأرض في الخير مع الغيث. والتلاع[2]: مسيل ما ارتفع من الأرض إلى بطن الوادي.

(الثاء)

الثفال		انظر (الرّحا).
إثمد	٢٦٩	«رضيض الإثْمِدِ»؛ شبه به لثة أسنان فتاته. والإثمد[3]: الكحل. ورضيض الإثمد: ما رضَّ منه ودُق. وانظر أيضاً (مكحولتان).
ثمل	١٠٦	«بلادٌ... أعلامُها ثَمْلُ»؛ إشارة إلى طيب العيش في الأماكن الوعرة بجوار الممدوحين الذين عزوا معداً وغيرها في هذه البلاد. وثمل[4]: من قولهم: دار فلان دار ثمل أي دار إقامة مريحة.
يثرن	١٣٦	«يُثِرْنَ الحصَىَ في وَجْهِهِ»؛ وصف مطاردة صائد سريع لعير متشبث بالحياة.

(١) الأدحي، وشعار، وكنف، وجؤجؤ، وعفاء في الصحاح، ج ٦، /٢٣٣٤، وج ٢، ص ٦٩٩، وج ٤، ص ١٤٢٤، وج١ ص ٣٩، وج ٦، ص ٢٤٣١.

(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ١، ص ٢١٨.

(٣) عبارة المخصص، ج ٤، ص ٥٨ «الإثمد: حجر الكحل، وقيل هو شيء يشبه الكحل وليس به».

(٤) جمهرة اللغة، ج ٢، ص ٥٠، وتاج العروس (ثمل).

(الجيم)

الجَبَا		انظر (آحن).
الجْدّ		انظر (حوض).
الجرب		انظر (الهناء).
جردوا	١٠٨	«هُمْ جَرّدُوا أَحْكَامَ كلِّ مُضِلّةٍ»؛ استعار للأحكام صفة السيف الذي يجرد. ومضلة: تضل الناس فلا تجد من يفصل أمرها.
الجواري	٤٠	«حَبْو الْجَوارِي»؛ شبه به حيو الجواري في الجدول. والجواري[1]: الصبيان الصغار.
جسره		انظر (الأخدري).
جفن	٢٦٢	«جَفْن الْيَماني»؛ شبه به ناقته في الضمور، وربما في إدخار القوة مع الضمور.
مجالس	٣٢٣	«مَجَالِسُ تَنْتَجِي»؛ شبه بها الطير المجتمعة على جيف الحسرى في الصحراء المخوف: مكان الرحلة. والحسرى[2]: ما سقط من الإبل إعياء.
جُماليّة	٢٢٠	«جُمَالِيَّةٌ»؛ شبه بِخلْقَةِ الجمل خِلْقَةَ ناقته التي ارتحل عليها.
٣٥٩	«جُمَالِيَّةٌ»؛ أعاد التشبيه السابق لدى وصفه العيس التي حملت الظعائن.
جِمالٌ	٣٦٤	«جِمالٌ لَدَى ماءٍ يَحُمْنَ حَوَاني»؛ شبه بها ذوي الحاجات حول قبَابَ الممدوح. ويحمن: يجبُنَ ويذهبن. وحواني: واحدتها حانية وهي التي حنت عنقها من العطش.
جِمام		انظر (زرق).

(١) لم أجد، فيما إطلعت عليه من معاجم وكتب لغة، الجواري بمعنى الصبيان الصغار، لكنني وجدت في معجم مقاييس اللغة: «الجيم والراء والياء أصل واحد وهو إنسياح الشيء يقال: جرى الماء يجري جَرْية وجَرْياً وجَرَياناً... والجارية من النساء من ذلك، لأنها تستجرىء في الخدمة وهي بيّنة الجراء... ويقال: كان ذلك في أيام جرائها أي صباها» فلعل هذا من ذاك.
أنظر معجم مقاييس اللغة، ج ٤١٨/١.

(٢) لسان العرب مادة (حسر).

جندب	٢٦٦	**«لَمْ تَقِلْ جَنَادِبُها»**؛ كنى بهذا عن شدة حر الهاجرة. والجنادب: مفردها جندب وهو راجل الجراد أو ذكر الجراد. والهاجرة: تصف النهار في القيظ.
جِنَّـة		**«بِخَيْلٍ عليْها جِنَّةٌ عَبْقَرِيَّةٌ»**؛ استعار صفة الجنِّ للفرسان. وانظر أيضاً (غربَيْ).
أجـاب	١٢٧	**«وغَيْثٍ من الْوَسْمِيِّ... أجابتْ رَوَابيهِ النِّجاءَ هَوَاطِلُهْ»**؛ استعار للهواطل وللروابي قدرة الدعاء والإجابة. والوسمي: أول مطر الربيع. والنجاء[1] : جمع نجوة وهي المكان المرتفع الذي تظن أنه نجاؤك.
جـواد	٢٣٤	**«فَضْل جَوَادِ الْخَيْلِ»**؛ شبه به ممدوحه.
أجـاءتـه	٧٧	**«أَجَاءَتْهُ المخافَةُ والرَّجَاءُ»**؛ استعار قدرة الإتيان بالشيء للمخافة والرجاء.

(الحاء)

الحبابير	٢٥٩	**«الحَبَابِير جُثَّمٍ لدى مَنْتَجٍ من قيضِها المُتَفَلِّق»**؛ شبه بها النعامة في حنينها إلى مأمنها. والحبابير[2]: جمع حباري وهو طائر يضرب به المثل في البلاهة والحمق، فيقال: «أبله من الحباري». وجثَّم: مقيمة. وَمَنْتَج: الموضع الذي نتجت فيه. والقيض: قشر البيض.
الحبارى	٣٤٤	**«الحُبَارَى... إن تَفْلَتْ من الصَّقْرِ تَسْلَحِ»**؛ شبه بها في هذا الوضع من يجترىء عليه.

---

(١) كذا في شرح ثعلب وفي الصحاح، ج ٦، ص ٢٥٠. لكن ابن سيدة يذكر من معاني النِّجاء السحابَ، ولعله بعيد هنا. المخصص، ج ٩، ص ١٠١.

(٢) الصحاح، ج ٢، ص ٦٢، ووجدت أكثر كتب اللغة تجمع حبارى على حباريات، ولم أعثر على حبابير.

الحبل	٣٤	**«فأصبحَ الحَبْلُ مِنْها واهِياً خَلَقاً»**؛ استعارة للعلاقة بينه وبين فتاته ابنة البكري وجعله واهياً أي ضعيفاً، وخلقاً أي بالياً.
	١٠٨	**«ولستَ بِلاقٍ بالحجازِ مُجَاوِراً ولا سَفَراً إلا له مِنْهُمُ حَبْـلُ»**؛ استعار الحبل للعطاء.
	١٧٩	**«بأيِّ حَبْلِ جِوار كنت أمْتَسِكُ»**؛ استعار الحبل للجوار.
	٣٢٩	**«ولولا حبلُه»**؛ استعار للود بينه وبين ممدوحه حبلاً.
حبال	٣٠٨	**«وفي حِبَالِ وفيٍّ العَهْدِ مأمُولُ»**؛ استعار للعهد حبالاً. والمأمول: الذي يُرجَى خيره.
	٣٣٨	**«صَرَمَتْ جَدِيدَ حِبالِها أسماء»**؛ استعار للوصل حبالاً. وصرمت: قطعت ومنه سيف صارم.
حدب	٩٠	**«حَدِبٌ على المَوْلي الضَّريك»**؛ وصف لما يفعله هرم ممدوحه من أجل الآخرين. وحدب: متعطف. والضريك[1]: المحتاج، وتطلق على الصعلوك أيضاً.
بحرِّها	٢٧٧	**«نَجْدَةً مَعْلُومةً يَصْلى الكُماةُ بحرِّها»**؛ استعار للنجدة صفة الحرارة.
حرز	٣٦٧	**«صُعُدٌ نُحَرِّزُ أهْلَنا بفروعه فيه لنا حرزٌ وعيشٌ رافِعُ»**؛ وصف للوادي الذي جعلوه بجهدهم حرزاً[2] إشارة إلى تحصيل الحياة بالمثابرة. ورافع[3]: كثير الخصب.
يحرِّق	١٠٥	**«يحرِّقُ في حَافاتِها الْحَطَبُ الْجَزْلُ»**؛ استعار للحرب صفة النار المحرقة. فالهاء في «حافاتها» تعود على الحرب.
أحزنوا	١١٠	**«سبيلكُما... وان أحْزَنوا سَهْلُ»**؛ كناية عن ليونة الطبع مع خشونته عند الآخرين. وأحزنوا من الحَزْن: وهـو ما غلظ من الأرض[4].

---

(١) الضريك: الضرير أيضاً. أنظر اللسان، مادة (ضرك).

(٢) أساس البلاغة، ص ٧٩، ومكان حريز: حصين.

(٣) وعيش رافغ ورفيغ: واسع. جمهرة اللغة، ج ٢، ص ٣٩٣.

(٤) أساس البلاغة، ص ٨٢: «كم أحزنا وأسهلنا». والحَزْن: ما غلظ من الأرض. أنظر الصحاح، ج ٥، ص ٢٠٩٨.

يَحُشُّونها		«يَحُشُّونَها بالمَشرفِيَّةِ والقَنَا»؛ استعار صفة اشتعال النار للحرب، يحشونها[1]: يوقدونها.
الحشك		انظر (فزّ).
حشو	٨٩	«لَنِعْمَ حَشْوُ الدِّرْعِ» كناية عن الشجاعة والبطولة.
	٣٣٥	«لنِعْمَ حَشْوُ الدِّرعِ»؛ تكرار للصورة عينها.
حاشية	٣٧٧	«حاشيةُ الإزار»؛ شبه بها قوسه الملساء المحدلة. والمحدلة هي التي أعلاها أوسع من أسفلها.
المحصد	٢٢٤	«وتَتَّقِي عُلاَلَةَ مَلْوِيٍّ من القِدِّ مُحْصَدِ»؛ يصف السوط إشارة إلى حذر هذه الناقة القوي. وعلالة ملويّ[2]: بقية السوط. ومحصد[3]: مفتول شديد الفَتْل. والقد: ما قدّ أو قطع من الجلد.
	٢٦٦	«تُراقِبُ المُحْصَدَ المُمَرّ»؛ فيها دلالة الصورة السابقة. انظر (تراقب).
حصون	١٨٥	«حُصُون»؛ شبه بها أعلى الأرض التي يسكنونها.
حصان	٣٦٠	«فُروج حِصَان»؛ شبه بفروج الحصان فروج بعيره. والفروج. ما بين اليدين والرجلين، يريد أنه رحب. والحصان: فرس كريم.
حصاة	١٧١	«حصاة القَسْم»؛ شبه بها القطاة الجونية في الهيئة واللون. والجوني والكدري من القطا واحد وهو الذي فيه سواد. والغطاط: غيرهما[4].

(١) جمهرة اللغة، ج ١، ص ٦٠. وفي المخصص، ج ٧، ص ١٠٨، «حش الإبل والدواب: حداها وحثها، وكل ما قُوِّي بشيء وأعين به فهو حُشٌّ به كالحادي للإبل، والسلاح للحرب، والحطب للنار».

(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ٤، ص ١٣.

(٣) لسان العرب، مادة (حصد).

(٤) في الصحاح، ج ٥، ص ٢٠٩٦ «الجوني أكبر من الكدري». أنظر أيضاً، ج ٢، ص ٨٠٤، وج ٣، ص ١١٤٦.

الحصى	٢٧١	«**فَأَجَازَها تَنْفِي سَنَابِكُهُ الْحَصَى**»؛ وصف جهاد الحمار الوحشي وهو يحمي أتنه ويوصلها إلى حيث الأمان. والسنابك[1]: مقدم حوافره.
الحَضْر	٣٢٨	«**أو الحَضْر لم يَمْنَعْ من الْمَوْتِ رَبَّه**»؛ شبه بربه في إدراك الموت له وضع كل حي قوي غني. والحضر[2]: إسم مدينة قديمة بإزاد تكريت، والسياق يفترض أن يكون حِصْناً أو قصراً فيها.
الحطب	١٠٥	«**يُحَرِّقُ في حَافَاتِها الْحَطَبُ الْجَزْلُ**»؛ أشار بالحطب الجزل إلى قروم القوم. انظر (يحرق).
يحلو	٩٦	«**كُنْتُ من سَلْمىٰ سِنيناً ثَمانياً على صِيراً أَمْرٍ... ما يَحْلُو**»؛ استعار صفة الحلاوة للأمر. صير أمر[3]: عاقبته.
حلو	٣٨٦	«**حُلْوٌ أَرِيبٌ في حَلاوته**»؛ استعار لأخلاق الممدوح صفة الحلاوة.
حَلْي	٣٢٢	**تُصْبِي الْحلِيمَ** بـ «**أصواتِ حَلْيٍ**»؛ وصف لزينة النساء ووظيفتها في القديم.
أحمر	٢٠	«**أَحْمر عادٍ**»؛ شبه به في الشؤم الغلمان الذين تنتجهم الحرب لأهلها. ويريد أحمر ثمود عاقر ناقة صالح، عليه السلام، وإسمه قدار بن سالف. انظر (أديم) أيضاً.
الحمام	٢٢٠	«**الحَمَامَ**»؛ شبه به الأثافي.
الحمّى	٢٦٠	«**عِيادَ أَخِي الْحُمَّى**»؛ شبه بهذه العيادة، عودة الذِّكر من حب فتاته ليلى.
حنظل	٢٤٧	«**جَنَى حَنْظَلٍ في مِحْصَنٍ مُتَفَلِّقِ**»؛ شبه به فراخ القطا الزغب. وجنى: ما يجني من الحنظل وهو صغاره. والمحصن هو الزبل. ومنغلق: منكسر.

---

(١) جمهرة اللغة، ج ٣، ص ٣١١.

(٢) معجم البلدان، ج ٢، ص ٢٦٧ وما بعدها.

(٣) معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ٣٢٥ وما بعدها.

	٣٤٥	**«مُدَهْدَى حَنْظَلِ»**؛ شبه به مَبَارك ناقتِه. ومد هدى[1]: مدحرج.
حوض	٧	**«حَوْض الجُدِّ لم يَتَثَلَّمِ»**؛ شبه به النؤي. والجُدّ[2]: البئر. والنؤي حاجز يرفع حول البيت من تراب لئلا يدخل البيتَ الماءُ.
	٣٠	**«وَمَنْ لا يَذُدْ عن حَوْضِهِ بِسِلاحِهِ يُهَدَّمْ»**؛ إشارة لكل ما يجب أن يُحْمي.

(الخاء)

خباء	٢٥٨	**«خِباء على صِقْبَيْ بِوانٍ مُـرَوّقِ»**؛ شبه بـه النعام. وصقبي: عمودي. بوان: عمود في مؤخرة البيت. والرواق يلحق بالبيت الكبير ويكون من شقه أو أكثر[3].
خَبّ	٨٨	**«خَبَّ السَّفِيرُ وسابِيءُ الخَمْرِ»**؛ استعار للسفير صفة الخبب[4] من العَدْو. والسفير[5]: ورق الشجر تحته الريح فيمر على وجه الأرض. وسابىء الخمر: شاربها.
تخبـرك	٣٣٣	**«تُخَيِّرْ لَه الوجُوهُ عن القُلُوبِ»**؛ استعار للوجوه قـدرة الكلام فجعلها تخبر.
خـابط	٥٣	**«خابط ورقا»**[6]؛ كناية عن طالب الحاجة. تقول العرب إذا ضرب الرجل الشجر ليَحُتَّ ورقه فيعلف به ماشيته: قد خرج يختبط الشجر. وجاءت هنا كناية عن طلب الحاجة.

---

(١) جمهرة اللغة، ج ١، ص ١٤٣، وأساس البلاغة، ص ١٣٧.

(٢) في الاشتقاق، ص ٥٠٢ «الجُدّ: البئر الصالحة الموضع من الكلأ».

(٣) أنظر شرحاً وافياً للرواق والصَّقب والبُوان في المخصص، ج ٦، وص ٤، ٦ بُوان بالضم في المخصص وبالكسر في لسان العرب.

(٤) تهذيب الألفاظ، ص ٢٩٠.

(٥) المخصص، ج ١٠، ص ٢٢٤.

(٦) المصدر السابق.

الأخـــدري	٢٧٠	«نَجَاء الأَخْدَرِيِّ المُفْـرَدِ»؛ شبه بـه نجـاء نـاقتـه الجسـرة. والأخدري: العير منسوباً إلى أخدر وهو فرس. والنجاد: السرعة في السير. والجسرة: الناقة السبطة الطويلة العظيمة، أو الجسور على السفر[1].
المـخـدر	٢٩٧	«مُخْدِرٌ وَرْدٌ عليه مَهَابَةٌ، يَصِيدُ الرِّجَالَ كلَّ يومٍ يُنَازِلُ»؛ شبه به في هذه الحال ممدوحه في منازلـة الأقران. ومخدر[2]: أسد في خدره من الأجمة.
الخـذاريف	٢٣٠	«الخَذَارِيف»؛ شبه بها قوائم ناقته. والخذاريف[3]: التي يلعب بها الصبيان، مفردها خُذْرُوف: وهو شيء يدوِّره الصبي في يده فيسمع له دوي.
يخِرّ	٦٨	«يخِرُّ نَبِيثُها عن حَاجِبَيْه»؛ وصف للحمـار الملازم لأتنـه في الرحلة. والنبيث[4]: ما حفرته بحوافرها فألقته بوجهه. ويخز: يسقط.
الخـريف	١٥٢	«تَرْعى الخَرِيفَ»؛ هذا مجاز مرسل. فهي ترعى من عشب الخريف اليابس لا الخريف نفسه.
الخـرقـا	٤٧	«تَطْوِي. . . الخِرَقَا»؛ شبه بهذا الطيّ قدَّ كلاب الصيد المطوية.
مخضبة	١٣٧	«مُخَضَّبَة أرساغُـه»؛ استعار التخضيب لسـاقي الفرس اللذين أصابهما دم الحمار المصيد فتلونا تلون اليد بالخضاب.
خاضب	٢٤٨	«خـاضِب السَّاقَيْن»؛ شبـه به نـاقته، وخـاضب الساقين هنـا هو الظليم الذي خضب البقل ساقيه فلَوَّنهما.

(١) الأخدري، والنجاء، والجسرة في المخصص، ج ٦، ص ١٩٨، وج ٧، ص ١٠٧، وج ٧، ص ١٢٥ على الترتيب.

(٢) المخصص، ج ٨، ص ٦٣ قال ابن سيده «المُخْدِر: هو الأسد الذي اتخذ الأجمة خدراً».

(٣) المخصص، ج ٩، ص ١٨٧ وذكر أنها تؤخذ من «شجر يسمى العُشَر يخرج له نُفاخ كالشقائق».

(٤) من «نبث التراب: أخرجه من البئر والنهر، وذلك المستخرج نبيثة والجمع نبائث». معجم مقاييس اللغة، ج ٥، ص ٣٧٩.

أخطبان		انظر (ترنُّم).
الخطي	١١٥	**«وهل يُنْبِتُ الخطِّيَّ إلاّ وشِيجُه»**؛ شبه بالعلاقة بين الخطي وشيجه العلاقة بين الممدوح وآبائه. والخطي: الرمح المنسوب إلى الخط وهي جزيرة بالبحرين. والوشيج[١]: القنا: واحدها وشيجه.
خطف	٤٦	**«فصبّحتْه كلابٌ شَدُّها خَطِفٌ»**؛ هذه هي صفة الكلاب التي هاجمت الثور صباحاً. وخطف: سريع. وشدها: عَدْوُها[٢].
الخليط	١٢٥	**«الخَلِيط نُزَايِلُهْ»**؛ شبه به الشباب. والخليط: الصاحب. ونزايله: نفارقه.
خلفة	٥	**«بها العِينُ والآرامُ يَمْشِينَ خِلْفَةً»**؛ وصف لسير الحيوان الهادئ الهانىء في ديار البشر الدارسة. والعين[٣]: البقر. والآرام: الظباء البيض.
الخمـر	٢٦٣	**«أَخُو الخَمْرِ هاجَتْ حُزْنَه فتذكرا»**؛ شبه بترنُّم السكران هذا طنين الذباب في المستأسد من الأرض. والمستأسد: النبت كثر وطال.
خميلة	٢٢٨	**«وتَنْفُضُ عنْها غَيْبَ كلِّ خَمِيلَةٍ»**؛ وصف لحال البقرة بعد أن أكل السباع ابنها. لقد أصبحت تخاف مما تغيبه الخمائل التي كانت لها راعية محبة بالأمس. وتنفض[٤]: تنظر هل ترى ما تكره.
	٢٧٣	**«بيْنَا تُراعِيه بكلِّ خَميلَةٍ يَجْري عليْها الطَّلُّ ظاهِرُها نَدِ»**؛ وصف المكان الممرع الندي الذي كانت تعيش فيه البقرة وابنها قبل فتك السباع به. وتراعيه: ترعى معه أو تحفظه. وخميلة[٥]: الأرض السهلة التي تنبت. وقيل: رمل ينبت شجراً.

(١) وهو نبات الرمح يشتبك بعضه ببعض. المخصص، ج ١٠، ص ٢٢٢، وج ٦، ص ٢٩، ومعجم مقاييس اللغة، ج ٦، ص ١١٤.

(٢) لسان العرب، مادة (خطف)، ومادة (شدّ).

(٣) عبارة المخصص، ج ٨، ص ٣٨ «العين: اسم جامع للبقر كالعيس للإبل».

(٤) في لسان العرب، مادة (نفض: «نَفَضَ المكان يَنْفُضُه نَفْضاً واستَنْفَضَه إذا نظر جميع ما فيه حتى يعرفه».

(٥) في معجم مقاييس اللغة، ج ٢، ص ٢٢٠ «الخميلة: مفرج من الرمل، مَكْرَمَةٌ للنبات».

خمائـل		انظر (نشزن).
خنساء	٢٢٥	«خَنْسَاء. . . حُرَّة مُسَافِرة»؛ شبه بهذه البقرة ناقته. والخَنَس[(١)]: تأخر الأنف في الرأس.
الخيـر	٣٢٩	«الخَيْر الْبَجِيل»؛ شبـه به الممـدوحين. والبجيل[(٢)]: الكثيـر الواسع.

(الدال)

يدب	١٣٠	«جَاءَ غُلامُنا يَدِبُّ ويُخْفي شَخْصَه ويضائِلُهْ»؛ وصف لحـركة الغلام المكلف بالصيد.
دبَّتْ	٢٦٧	«دبَّتْ دبيبـاً»؛ استعار للخمر حركة الدبيب. فالضمير في دبت يعود على الخمر.
الديباج	٧٧	«الدِّيبَاج مالَ بِهِ العَبَاءُ»؛ شبه بهذا الوضع تأخر النبيل وتقدم السَّفيـه. والديبـاج: الحـريـر. والعَبـاء: كِسـاء من الصـوف الخشن[(٣)].
دوابرها	٤٩	«منكوباً دوابرها»؛ وصف للخيل التي أتعبها قائدها في الحرب. والدوابر[(٤)]: مآخير الحوافر من الخيل.
أدبرا	٢٦٣	«واحْمَرَّ النَّهارُ وأدْبَرا»؛ استعار للنهار حركة الإدبار.
الأدحي		انظر (بيضة).
أدخلت	٣١٣	«أَدْخَلَتْ مَلاَمتَها مِن تَحْتِ جِلْدي»؛ استعار للملامة صنعة شيئية إذ جعلها تدخل تحت الجلد.

(١) المخصص، ج ٨، ص ٣٩ «والبقر كلها خُنْس، والخنس تأخر الأنف في الوجه وقصره».

(٢) لعله من الغلاظة والعِظم. ففي جمهرة اللغة، ج ١، ص ٢١٢. «ورجل بجيل: غليظ الجسم وكل ما غلظ فهو بجيل نحو الجبل والثوب» وفي معجم مقاييس اللغة، ج ١، ص ٢٠٠ «الرجل العظيم بجال وبجيل».

(٣) في المخصص، ج ٤، ص ٧٦ «الديباج من الدبج وهو النقش والتزيين» وكذا في جمهرة اللغة، ج ١، ص ٢٠٧. ولم أجد الديباج بمعنى الحرير. والعباء في المخصص، ج ٤، ص ٨٠.

(٤) جمع دابره وهي العرقوب، جمهرة اللغة، ج ١، ص ٢٤٢.

دواخن	٢٣٠	«فارتْ دواخِنُ غَرْقَدِ»؛ شبه بالدخان الفائر من غرقد الغبار الذي أثارته البقرة بينها وبين كلاب الصائدين. ودواخن: واحدتها داخنة. وغرقد[١]: شجر له شوك.
دُرّ	٦١	«دُرّ البُحُور»؛ استعارها للفتاة إبرازاً لنقاوة بشرتها.
دعاء	٧٠	«دعاء»؛ شبه به صوت الحمار في كل فجر.
دعاه	٧٧	«دعاه الصيف»؛ استعار للصيف فعل الدعاء.
دفعت	١٣٨	«دفَعْتَ بمعروفٍ مِنَ القَوْل»؛ استعار للمعروف صفة شيئية تتقبل فعل الدفع.
الدلاء	٢٠٤	«خَلْجَ الدِّلاء»؛ شبه بهذا الخلج فرسه المسرعة. والخلْج[٢]: الجذب.
دملج	٣٢٢	تصبي الحليم بـ«... تحرك دُمْلُج»؛ وصف للزينة. والدملج: حلي يلبس في المعصم.
الـدم	٨	«الدَّم»؛ شبه بحمرته حمرة حواشي هوادج الظعائن. وانظر أيضاً (يشتفي).
دنا	٢٦٣	«وَقَدْ دنا ذُرى الليل»؛ استعار لليل حركة الدنو.
دواء	٨٣	«وعِنْدَكَ لو أردْتَ لها دَواءُ»؛ استعار الدواء للخلق النبيل الذي يحث خصمه على إبدائه. الهاء في (لها) تعود على الصفة التي تحولت إلى داء للخصم. (انظر مضغة).
داء	٨٣	«فهي تَحْت الكَشْح داءُ»؛ استعار لماله أو لعرضه داء يصيب خصمه. والكشح[٣]: الجنب أو الخاصرة.
الـدوْمْ	١١٩	«الدَّوْم»؛ شبه به هوادج الظعن. والدوم[٤]: شجرة تشبه النخلة في حالاتها.

---

(١) معجم البلدان، ج ٤، ص ١٩٤، وفيه «القرقد: كبار العوسج».

(٢) الصحاح، ج ١، ص ٣١١، ولسان العرب مادة «خلج».

(٣) في اللسان، مادة (كشح) «هو موقع السيف من المتقلد».

(٤) المخصص، ج ٩، ص ١٣٦؛ وجمهرة اللغة، ج ٣، ص ٢٤٥.

(الذال)

تـذاءب	٢٣٧	«تَـذَاءَبَ لِلْمَشْبُوبَـةِ الفَزَعُ»؛ استعـار للفزع فعـل التذاؤب[١] وهو المجيء من كل وجه. والمشبوبة: الحرب من شب النار يشبها أي يوقدها.
ذئب	٢٧٨	«عَسَلان ذِئْبِ الرَّدْهةِ المُسْتَوْرِدِ»؛ شبه به في هذه الحال السيف إذا ما هز فأرعش متنه. وعسلان[٢]: اضطراب. والردهة[٣]: النقرة فيها ماء في الجبل جمعها رداه. والمستورد: الذي طلب الماء فورده مسرعاً.
ذبلت	٣١٧	«ذَبُلَتْ من سَيرْ هاجرةٍ»؛ استعار صفـة ذبول النبت للنـاقة. والهاجرة: شدة الحر.
أذلّ	٣٧١	«وأُذِلَّ منها بالفلاة المَصْعَبُ»؛ استعار صفة الإذلال للجانب الصعب من ناقته.
الذُّنابى	١٧٤	«عند الذُّنَابَى لها صَوْتٌ وأزْمِلَةٌ يَكادُ يَخْطَفُها طَوْراً وتَهْتَلِكُ»؛ وصف للصراع بين الصقر والقطاة في السماء. والذنابى والذَّنَب واحد[٤]: أي صار الصقر عند الذنب منها. والأزملة[٥] اختلاط الصوت.
ذاق	١٨	«وما الحربُ إلاّ ما علمتُم وذُقْتُم»؛ استعار للحرب صفة شيئية فجعلها تذاق.
	٣٣٥	«ذاق الهوان»؛ استعار للهوان صفة شيئية فجعله يذاق.

(١) يرد ابن فارس هذه الكلمة إلى فعل الذئب فيقول: «تذاءبت الناقة تذاؤباً إذا تشبهت بالذئب». معجم مقاييس اللغة، ج ٦، ص ٣٦٨.

(٢) في جمهرة اللغة، ج ٣، ص ٧٨ «العَسَل والعسلان: ضرب من العدو مثل عدو الذئب».

(٣) جمهرة اللغة، ج ٢، ص ٢٥٩.

(٤) معجم مقاييس اللغة، ج ٢، ص ٣٦١، وفي الصحاح ج ١، ص ٢٥٢: «الذنب في الفرس أكثر، والذنابى في الطائر أكثر».

(٥) القاموس المحيط، مادة (زمل)، وفي جمهرة اللغة، ج ٣، ص ١٧: «سمعت لجوف الرجل أزملاً إذا سمعت له همهمة وكذلك الحمار وغيره».

(الراء)

أربّت	٢١٩	«**أربَتْ بها الأرْوَاحُ**»؛ استعار للرياح فعل الإرباب[١]. ومعناه الإقامة في المكان.
الربيع	٣٧٣	«**أكلَ الرَّبيع**»؛ مجاز مرسل، فالثور يـأكل من عشب الـربيع لا الربيع.
الرِّبقا	٥٢	«**يفكِّكُ عن أيدي العُناةِ وعن أعناقِها الرِّبَقَا**»؛ استعار الـربق للأغلال. والربق[٢]: جمع ربْقة وهي حبل طويل تقيد به رؤوس الحُملان (جمع حَمْل). لكيلا ترضع أماتها. والعُناة: الأسرى: الواحد عانٍ.
الأربيّة	٣٢٩	«**إلى أرْبِيَّةٍ عَمِدٍ ثراها**»؛ شبه بها ممدوحيه. والأربية[٣] ما ارتفع من الأرض. وعمد ثراها: من عمد الثرى[٤] : بلله المطر حتى إذا قبضت عليه تماسك لنداوته.
رجل	٧٠	«**رجُل سَلِيب على عَلْياءَ ليس له رِوَاءُ**»؛ شبه به الحمار بعد أن أوصل أتنه إلى حيث يريد. وسليب: عريان أو مسلوب. وعلياء: موضع عالٍ.
مِرْجل	٣٣٨	«**ومِرْجَلُنا يَفُورُ**»؛ كناية عن القوة الغاضبة. وانظر أيضاً (كحُيْل).
الرجوان		انظر (سبب).
سترحل	٣٨١	«**سترحَلُ بالمَطيِّ قَصائِدي**»؛ استعار فعل الارتحـال بالمـطي للقصائد.
الرحا	١٩	«**عَرْكَ الرَّجَا بِثفالها**»؛ شبه بهذا العرك عرك الحرب بالناس. والثفال[٥]: جلدة تكون تحت الرحا يقع الدقيق عليها.

(١) في تهذيب الألفاظ، ص ٤٤٦ «أرب بالمكان إرباباً لا يبرحه».

(٢) تاج العروس، مادة (ربق). قال الزبيدي عن اللحياني: «الربق بالكسر حبل فيه عدة عرس تشد به إليهم الصغار. . . كل عروة منها ربقة بالكسر والفتح».

(٣) معجم مقاييس اللغة، ج ٢، ص ٤٨٣ : «يقال هو في أربية قومه إذا كان في عالي نسبه من أهل بيته».

(٤) لعله مما يقول اللسان في مادة (عمد): «عمد الشيء يعمده عمداً أقامه، والعماد ما أقيم به».

(٥) الصحاح، ج ٤، ص ١٦٤٦ .

الردهة		انظر (ذئب).
الرازقي		انظر (مُسَرْبلة).
مرزم		انظر (روقيه).
رسوم	٢٠٨	«وفي عَرصَاتِه منْهم رسُومُ»؛ استعار رسوم الأشكال لآثار الديار. والهاء في (عرصاته) تعود على الطلل. والعرصات[1]: جمع عَرْصَه وهي كل بقعة بين الدور واسعة.
رضوى	٢٨٢	«لوْيُوزَنُونَ عِياراً أوْ مُكايَلَةً مالُوا بِرَضْوىٰ»؛ قارن بينهم وبين جبل رضوى[2]. على أساس التشابه في الاتزان والرزانة.
تـراقب	٢٦٦	«تُراقِبُ المُحْصَدَ المُمَرَّ»؛ وصف لحالة الناقة القوية التي تراقب مكان الخطر. والمحصد والممر واحد هو الشديد الفتل[3] يحتمل أن يكون السوط أو الأرض القاسية.
مرقبة		انظر (الأشباح).
رقاً	١٩٤	«رقاً مُحِيلاً»؛ شبه به الطلل، والرق[4] هنا هو الرق المكتوب. ومحيلاً: أتى عليه حَوْل.
الرقم		انظر (تهاول).
أرماحنا	٢١٦	«تَمْنَعُكُم أرْمَاحُنا»؛ مجاز مرسل، أي نمنعكم بأرماحنا.
تَرنّم	٣٥٤	«ترنُّم أخْطَبَانِ»؛ شبه به صريف نـابي بعيره. وأخـطبان[5]: صُرَدان، مثنى صُرد: وهو طائر أبيض البطن أخضر الظهر ضخم الرأس والمنقار له مخلب للصيد.
الراح	٣٥	«طيِّب الراح لمّا يَعْدُ أن عَتُقا»؛ شبه بـطيب الراح هذا ريق فتاته بعد الكرى. ولما يعد أن عتقـا أي لم يتجاوز العتق بفساد.
روض	١٨٥	«رَوْضَ»؛ شبّه به أسافل الوديان التي يسكنونها.

(١) القاموس المحيط، مادة (عرص).

(٢) في معجم ما استعجم، ج ٢، ص ٦٥٥ «رضوى: جبل ضخم من جبال تهامه».

(٣) المحصد في لسان العرب، مادة (حصد)، والممر في الصحاح، ج ٢، ص ٨١٥.

(٤) «الرق جلد رقيق يكتب عليه «القاموس المحيط، مادة (رقق).

(٥) الصحاح، ج ١، ص ١٢١، ولسان العرب، مادة (خطب).

راعني	٣٤١	«**راعني يَوْمَ النتاءة**[١] **سالِمُ**»؛ تمنى فجيعة شؤم تروع حاسدة ابنه شبيهة بالفجيعة التي راعته يوم وفاة ابنه سالم.
روقيه	٤٦	«**مُوَلِّيَ الريح رَوْقَيْهِ وجبهتَه حتى دنا مِرْزَمُ الجَوْزاءِ**»؛ وصف صراع الثور مع الطبيعة والاستعانة بقرنيه على ذلك. ورووقاه[٢] قرناه. والمرزم[٣]: نجم دنا من المغيب.

(الزاي)

مزؤودة	٢٢٥	«**خَنْسَاء... مَزْؤُودة**»؛ وصف للبقرة. ومزؤوده[٤]: مذعورة، زُئد الرجل فهو مزؤود أي مذعور. والإسم منه الزُّؤْد.
الزِّجاج	٣١	«**وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزِّجَاجِ**»؛ إبداء أطراف الزجاج كناية عن السلم ومن يعص ذلك يختر طريق الحرب. والزُّج من الرمح هو الذي لا يطعن به.
الزُّج	٢٧١	«**ذَلْق الزُّجِّ غير مُقَهَّد**»؛ شبه بـه الحمار الوحشي. والزّج ـ كما مر ـ هو الحديدة التي في أسفل الرمح، وهو ضد السنان لأن الزج يركز به في الأرض. وذلقه: حدُّه[٥]. ومُقَهَّد[٦]: بادن، سمين.
زرقاً	١٣	«**وَرَدْنَ الماء زُرْقاً جمامُـه**»؛ كناية عن صفائه. والجِمام[٧]: ما اجتمع من الماء، الواحدة: جُمَّة وجَمٌّ.

---

(١) في معجم البلدان، ج ٥، ص ٢٦٠ «النُّتاءة بالضم... ماء لبني عُميلة، قال الحفصي النُّتاءة نُخيلات لبني عطارد».

(٢) جمهرة اللغة، ج ٢، ص ٤٠٩، المفرد روق والجمع أرواق.

(٣) المصدر السابق، ج ٢، ص ٣٢٥، قال ابن دريد «اختلفوا فيه فقال بعضهم: ليس للجوزاء مرزم وإنما هو مرزم السماك، ويقال: المرزمان؛ مرزم الجوزاء ومرزم السماك».

(٤) معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ٤٣.

(٥) الزج، وذلقه في المخصص، ج ٦، ص ٢٩.

(٦) تجمع كتب اللغة التي تيسرت لي على تفسير القَهَد بالبياض. ولم أجد فيها المقَهّد بمعنى البادن كما فسرها ثعلب لكن المعنى في الصورة يتناسب وتفسير ثعلب أكثر.

(٧) لسان العرب، مادة (حجم).

٤٧ «زُرْق العُيون»؛ كناية عن الشؤم من كلاب الصيد.

زعر أنظر (ظليم).

المُزَلّج أنظر (السيف).

زارت ٧٨ «زارتْ بُيُوتَ بَنِي عُلَيْمٍ مِنَ الكَلِمَاتِ أعْسَاسٌ مِلاءُ»؛ استعار فعل الزيارة للكلمات. وأعساس[1]: جمع عسّ وهو القدح. وأعساس ملاء: مملوءة شرّاً.

زار ١٢٢ «زارَ الشِّتَاءُ»؛ استعار فعل الزيارة للشتاء.

يزاولنا ١٣٢ «جوادُنا، يزاوِلُنا عن نفسِهِ ونُزاوِلُه»؛ وصف لنشاط الفرس وهم يعدونه للصيد. ويزاول[2]: من المزاولة وهي المحاولة والمعالجة.

(السين)

أسائل ٢٢٠ «أسَائِلُ أعْلاماً بِبَيْدَاءَ قَرْدَدِ»؛ استعار لهذه الأعلام صفة السمع. وقردد[3]: المرتفع من الأرض.

سبب ٣٦٤ «أخُو سَبَبٍ يَرْمي به الرَّجَوَانِ»؛ شبه به رفيق رحلته المتأرجح نعاساً. والرجوان[4]: جانبا البئر، والواحد رجا (منقوص). والسبب: الحبل المتأرجح في البئر.

السبيكة ٣٧٧ «السَّبِيكَة شبه بها قوسه إذ تُمَلُّ وتَشْسَبَ»؛ وتمل: من ملّ القوس بالنار أي عالجها بها. وتشسب[5]: أي تصير يابسة ضامرة.

الستر ٩٥ «السِّتْرُ دونَ الفَاحِشَاتِ»؛ استعار للفاحشات صفة شيئية جعلها تستر. والستر هنا هو الممدوح.

---

(١) في كتاب العين، ج ١، ص ٣١ «العُسِ: القدح الفخم والجمع عساس وعسسه» وابن الأثير ــ كما في اللسان ــ هو الذي قال «في جمعه أعساس».

(٢) لسان العرب، مادة (زول).

(٣) في معجم البلدان، ج ٤، ص ٣٢١: «قردد: جبل» أيضاً.

(٤) لسان العرب، مادة (رجا).

(٥) معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ٢٧٢.

السحاب		أنظر (غرّاء).
السَّحْل	٣٢٢	«**السَّحْل اليماني المُبَلَّج**»؛ شبه به الطريق في الأرض الواسعة. والسحل[١]: الثوب الأبيض النقي من ثياب اليمن ينسج من القطن. والمبلج: الواضح أو المحسَّن.
السرّاء		أنظر (أقواس).
السراب	٢٠٢	«**السّراب**»؛ شبه به كتيبة الجيش المدجج بسلاح لامع.
مسربلة	٢٢٨	«**مُسَرْبَلَة في رازقي معضَّدِ**»؛ شبه بها البقرة الوحشية في لونها. ومسربلة: تلبس سربالاً. والسربال: القميص. والمعضد: المخطط. والرازقي: الكتان[٢].
مُسَرّد		أنظر (أطبة).
تستعر	٣٠٦	«**والحرب تستعر**»؛ استعار صفة تسعير النار للحرب.
سفعاً	٧	«**أثَافيَّ سُفعاً**»؛ وصف الأثافي بهذا اللون. والسُّفعة[٣]: سواد تخلطه حمرة.
أسفع	١٧٢	«**أَسْفَعُ الخدّين**»؛ وصف للصقر المنقض على القطاة.
سفعاء	٢٢٥	«**سَفْعَاء المَلاَطِمِ**»؛ وصف للبقرة التي أكلت السباع ابنها. والملاطم: جمع ملطم وهو الخد.
السافلة	٢٥٦	«**سَافِلَة القَنَاة من المُرَّانِ**»؛ شبه بها فرسه، وخص سافلة القناة لأن القناة أغلظ كعوباً وأشد. والمرّان[٤]: شجر تتخذ منه الرماح.
السفين	١٤٨	«**عَوْمَ السفين**»؛ شبه بهذا مسار القوم في البر.
	٢٦٠	«**السَّفينَ المُقَيَّر**»؛ شبه بها جبالاً في بني عامر. ومقيراً[٥]: مطلية بالقار.

(١) المخصص، ج ٤، ص ٧٣.

(٢) المعضّد، والرّازقي في المخصص، ج ٤ ص ٦٧، وج ٤، ص ٧١، على التوالي. وفي تهذيب الألفاظ، ص ٦٥٢ «يقال للكَتّان: هو الكتان الرازقي».

(٣) المحكم في اللغة، ج ١، ص ٣١١.

(٤) المخصص، ج ٦، ص ٢٩، والوشيج والمران واحد.

(٥) المصدر السابق، ج ١٠، ص ٢٥.

السفائن	١٦٧	«**يُغْشِي السَّفائنَ موجَ اللُّجَّةِ العَرَكُ**»؛ شبه بهذا حَمْلَ الحُداةِ الركبَ والإبل على اقتحام كثبان الرمل من الصحراء. والعرك: الأصل: صيادو السمك، وقيل للملاحين عرك لأنهم يصيدون السمك، وواحدهم عَرَكِيٌّ[1].
السُّفُن		أنظر (النوتي).
السَّفَن		أنظر (نحت).
ســوافي	٨٧	«**وغيّرها سوافي المور والقطر**»؛ وصف لما فعلته هذه السوافي بالديار. والسوافي: ما تسفي الريح. وسوافي المور[2]: ما تمر به الريح من تراب.
سقى	٣٦٥	«**سَقَى رُمْحَهُ بأحْمَرَ آنٍ**»؛ استعار قدرة الشرب لرمحه لذا أسقاه دماً أحمر. آنٍ: لعله قانٍ. وقان: شديد الحمرة.
السَّلْم	٢٤٣	«**قَرِيّ السَّلْمِ**»؛ شبه به القطاة في السرعة. والسلم: الدلو. وقري: الماء المجموع[3].
أسمـر	٦٥	«**صدْرِ أَسْمَرَ ذي كُعوبٍ**»؛ شبه به الحمار الوحشي في الضمور. وأسمر: رمح.
سمّـارة	٢٧٣	«**لَيْلَة سَمّارة**»؛ مجاز مرسل، أي لا يقام السُّمّار فيها..
سهـل	١١٠	«**سبيلكما... وإن أحزنوا سهل**»؛ كناية عن ليونة مسلكهم مع خشونة مسلك الآخرين. أنظر (أحزنوا).
ســواد		أنظر (قهب).
سيْء		أنظر (فزّ).
السِّيـد	٢٥٥	«**السِّيد**»؛ شبه به فرسه. والسيد هو الذئب.

---

(١) المخصص، ج ١٠، ص ٢٩.

(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ٥، ص ٢٨٥.

(٣) قري في الصحاح، ج ٦، ص ٢٤٦١ «مجرى الماء في الروض» والسلم في ج ٥، ص ١٩٥٠ منه «الدلو لها عروة واحدة».

سيوف	٢٤٨	«سُيوف تَنحّى نَسْفَةً ثم تَلْتَقِي»؛ شبه بها الآل. ونسفة[1]: خطوة، أي يذهب البريق ثم يعود.
	٢٨٠	«سُيُوفُ الهند»؛ شبه بها الفتية الممدوحين.
السيف	٣٢٣	«السَّيْف»؛ شبه به رفيق دربه غير المزلج. والمزلج هو الذي يُدْفع عن الأمور لأنه ليس له رأي.
سالت	١٤٧	«سالَتْ بهمْ قَرْقَرَى»[2]؛ استعار جريان ماء الوادي للبشر المتدافعين فيه.

(الشين)

شؤبوب	١٣٥	«شُؤْبُوب غَيْثٍ يحْفِشُ الأُكْمَ وابِلُه»؛ شبه بهذا جري الفرس وحفيف جريه. والأكم: جمع أكمة وهي مجموعة الشجر. ويحفش[3]: يسيل من كل جانب. وشؤبوب[4]: دفعه من المطر.
مُشِباً	٤٢	«مشباً ناشِطاً لَهِقَا»؛ شبه به ناقته في الرحلة. والمشب هو الثور المسن. وناشط: خرج من بلد إلى بلد. ولهقا[5]: أبيض.
مُشَبِّب	٣٧٧	«مُشَبِّبُ»؛ استعارها للناشحة التي تندب الكرام. ومشبِّب: الذي يشبب النار أي يزيد من اشتعالها، لكأن النائحة (في خياله) امرأة توقد نار الحزن في قلوب النساء.
المشبوبة		أنظر (تذاءب).

(١) لم أجد نسفة بمعنى خطوة في كتب اللغة التي عدت إليها.

(٢) قر قرى في معجم ما استعجم «ماء لبني عبس بين الحاجز ومعدن النقرة»، وفي معجم البلدان «أرض باليمامة فيها زروع ونخل كثيرة».

(٣) الصحاح، ج ٣، ص ١٠٠٢.

(٤) في جمهرة اللغة، ج ٣، ص ٥٠٦: ص ٥٠٦: «الشؤبوب: سحابة شديدة وقع المطر»، ولا يتعارض هذا مع قول الشاعر.

(٥) تهذيب الألفاظ، ص ٢٣٤.

الأشباح	٢٦٢	«وَمَرْقَبَةٍ عَرْفاءَ أوْفَيْتُ مُقْصراً لَأسْتأْنِسَ الأشْباحَ منها وأنْظُرا»؛ وصف لحركته في الأعالي باحثاً عن المجهول الذي عبر عنه بالأشباح. ومرقبة: هضبة. عرفاء: طويلة العنق(١). ومقصراً(٢): داخلاً في العشيّ. والقَصْر هو العشي.
شبك		أنظر (قطا).
شحمة	٣٢٤	«شَحْمَة تَعجَّلَها طاهٍ بِشَيءٍ مُلَهْوَجِ»؛ نفى تشبيه نفسه بهذه الشحمة في هذا الوضع. ونفي التشبيه يحقق فنياً غرض التشبيه وذلك بتسجيل شعور سلبي نحو المادة المنفية. والملهوج(٣): الشواء الذي لم ينضج.
شخباً	٢٠٢	«جَأْواء تَتْبَعُ شَخْباً ثَعُولا»؛ استعار صوت خروج اللبن المتتابع من الضرع لصوت حديد السلاح الكثير. وجأواء: قطعة السلاح التي علاها لون الصدأ والحديد. والشخب: خروج اللبن من الضرع. وثعولاً: كثيراً متتابعاً(٤).
الشادن	٢٦٧	«دم الشّادِنِ الذبيح»؛ شبه به الصهباء الكميت من الخمر. والشادن(٥): الغزال حين يقوى ويمشي. والصهباء: خمر يضرب لونها إلى البياض. والكميت(٦): ما فيها من حمرة. ويبدو أنه يصف الخمر وزبدها في الكأس ليقارن بلونيهما لون الشادن الأبيض ودمه الأحمر. وأنظر أيضاً (مغزله).
تشربه	٣٣٩	«والحبُّ تُشْرِبُه فؤادَكَ»؛ استعار للفؤاد قدرة الشرب، وللحب صفة شيئية فجعله يشرب.

(١) «مرقبة» في القاموس المحيط، مادة (رقب)، و«عرفاء» في تاج العروس. مادة (عرف).

(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ٥، ص ٩٧.

(٣) المحكم في اللغة، ج ٤، ص ١٢٠.

(٤) جأواء، وشخب، وثعول في جمهرة اللغة، ج ٢، ص ١١٨، وج ١، ص ٢٣٥، وج ٢ ص ٤٥ على التوالي.

(٥) اللسان، مادة (شدن).

(٦) المخصص، ج ٦، ص ١٥٠.

الشريعة		أنظر عينيه).
يشتري	١٢٠	**«يَشْتَرِي حَمْدَ النَّاسِ بالثَّمَنِ»**؛ استعار للحمد صفة شيئية فجعله يشرب ويباع.
شريانه		أنظر (قوس).
شَيْزَب		أنظر (عينيه).
شعثاً	٥٠	**«حتى يؤوبَ بها شُعْثاً مُعَطَّلَةً»**؛ وصف خيل الممدوح بعد انتهاء المعركة. ومعطلة: حافية.
شعـار		أنظر (بيضة).
شفـاء	٧٥	**«الحقُّ مَقْطَعُه ثلاثٌ: يمينٌ أو نِفَارٌ أو جَلاءٌ. . . ثلاثٌ كلُّهن لكم شِفَاء»**؛ استعار صفة الدواء الشافي لهذه الحالات الثلاث.
يُشْتفى	١٠٢	**«فإنْ يُقْتلُوا فَيُشْتَفَى بِدِمَائِهِمْ»**؛ استعار صفة الدواء الشافي للدم.
يُشْفى	١١٣	**«مجالِسُ قد يُشْفى بأحلامِها الجهلُ»**؛ استعـار الداء للجهـل والدواء للأحلام في المجالس.
شقـائق		أنظر (نشزن).
الشكيــر		أنظر (غرس).
شلو	٢٢٧	**«دماً عند شِلْو تَحْجُلُ الطيرُ حولَه»**؛ وصف للشلو[1] وهو بقية ولد البقرة بعد أكل السباع له.
الشمس	٢٨٢	**«يَقعُد فوقَ الشَّمسِ»**؛ كناية عن الرفعة والسمو الخلقي.
	٣٢٢	**«حراً من الشمس»**؛ وصف للحرارة التي تـدفع الـظبية إلى الدخول في كناسها.
الشهباء	١١٠	**«السنة الشهباء»**؛ استعار للسنة صفة لونية. والشهباء[2]: البيضاء من الجدب.
شاهد	٣٢٧	**«شاهد»**؛ شبه به الغائب وقت مجيء الموت.

(١) لسان العرب، مادة (شلا).

(٢) في جمهرة اللغة، ج ١، ص ٢٩٥ «سنة شهباء: ممحلة».

الشبب	١٢٥	«وإلا سَوادَ الرَّأسِ والشَّيْبُ شامِلُه»؛ كناية عن الاتزان.
شاة	٢٦٤	«شاة الكِنَاس»؛ شبه به فرسه. وشاة الكناس[١]: الثور الوحشي.

(الصاد)

صحل	٣٧٢	«صَحِلُ الشَّحِيج مُطَرَّدٌ»؛ شبه به ناقته. وصحل[٢]: حمار في صوته صحلة أي بحّة. ومطرد: طردته الرماة.
صحا	٩٦	«صَحَا القَلْبُ عن سَلْمَى»؛ استعار للقلب فعل الصحو.
	١٢٤	«صَحَا القَلْبُ عن سَلْمى»؛ تكرار للصورة السابقة.
صدر	٩٠	«مُغَيَّب الصَّدْرِ»؛ كناية عن المحفوظ في داخل الإنسان. وأنظر أيضاً (أسمر).
صعل	٦٣	«صَعْلٌ مِنَ الظِّلْمَانِ جُؤْجُؤُهُ هَوَاءُ»؛ شبه به ناقته. وصعل[٣]: ظليم دقيق العنق صغير الرأس. جؤجؤه: صدره. وهواء: لا مخّ فيه.
مُصْفرّاً	١٢١	«يغادرُ القِرْنَ مُصْفَرّاً أنامِلُه»؛ كناية عن قتله إياه.
تصفر	٢٩٧	«تصفر منه الأنامِلُ»؛ كناية عن الموت. ومنه: أي من المقتول.
صفقة	٣٣١	أنظر (اليد).
صاف	٩٢	«صافي الخليقة»؛ استعار للخليقة صفة شيئية فجعلها صافية.
صفوان	٢٤٦	«بجانِب صَفْوان»؛ شبه بها فرسه في الملاسة والاكتناز. وصفوان[٤]: صخرة كبيرة.
الصقر		أنظر (الحبارى).
الصياقل		أنظر (نقبة).

(١) الشاة، كما في المخصص، ج ٨، ص ٣٩، «الثور من الوحش خاصة». والكناس، كما في ج ٤، ص ٤٢ من المخصص أيضاً «مَوْلِجُ الوحش من الظباء والبقر».

(٢) المصدر السابق، ج ٨، ص ٤٩.

(٣) المصدر السابق، ج ٨، ص ٥٣.

(٤) لسان العرب، مادة (صفا).

مصلصل	٢٧٠	«مُصَلْصَل يَغْدُو»؛ شبه به ناقته. والمصلصل[١]: هو العير المصوِّت.
أصيبت	٧٣	«أصيبت نُفُوسُهم»؛ استعار للنفوس صفة مادية تتقبل فعل الإصابة.
صام	٣٢٢	«صَامَ النهار»؛ استعار فعل الصِّيام للنهار. وصام النهار: انتصف.

(الضاد)

يضاحك	٣٧٩	«بَيْنا يُضَاحِكُ رمْلَةً وجِواءَها»؛ استعار للثور صفة المضاحكة وهي صفة إنسانية. وجواءها[٢]: المنخفض منها.
الضراء	٨٤	«يُدَبُّ لها الضَّراءُ»؛ كناية عن الختل. ولها: أي للمخازي. يقال: لا أدب لك الضَّراء[٣] ولا أمشي لك الخَمرَ. والضراء: ما تواريت به من شجر خاصة. والخَمَر: ما تواريت به من شيء.
ضراغم	٩٤	«بين ضراغِمٍ غُثْر»؛ شبه بها الممدوحين. وضراغم[٤]: جمع ضرغامة وهو الأسد. والغثر: الغُبر.
ضرَّيتموها	٣٠	«وتضْرَ إذا ضَرَّيْتُمُوها فَتَضْرم»؛ استعار صفة النار للحرب. وتضر ساكنة هنا لأنها معطوفة على فعل ساكن قبلها. والهاء في ضريتموها تعود على الحرب.
الأضغان	١٨٨	«وكانت تُشْتَكى الأضغانُ منها»؛ استعار للخيل شعور الضغن على أصحابها.
أضاء	٤٦	«أَضَاءَ الصّبحُ»؛ استعار فعل الإضاءة للصبح.

(١) المخصص، ج ٨، ص ٤٩.

(٢) لسان العرب، مادة (جوا): «الجَوّ والجوة المنخفض من الأرض... والجمع جِواء».

(٣) أساس البلاغة، ص ٢٦٩.

(٤) المخصص، ج ٨، ص ٦٠.

الضاقة	١٢٠	**«الضَّاقة العَطَنِ»**؛ وصف للجبان. يقال: رجل رحب العطن[١] أي واسع الذراع، وضده ضيّق **العطن**. ويقال للبخيل: إنه الضيق العطن. والعطن: مَبْرَك الإبل.

(الطاء)

أطبّة	٢٣١	**«أطِبَّةٌ صِرفٍ في قضيم مُسَرَّد»**؛ شبه بهذا طرائق الدم بنحر الناقة. وأطبة: سيور الجلد. وصرف: صبغ أحمر يصبغ به شرك النعال. وقضيم: الجلد الأبيض. ومُسَرّد: فيه حرز[٢].
الطَّرْف	٢٤٤	**«ما الطرف أَسْرَعُ منها»**؛ قارن بين القطاة والطرف على أساس التشبيه. منها: أي من القطا.
مطرّق	١٧٢	**«مُطَّرقُ رِيشَ القَوادِمِ»**؛ وصف للصقر المنقض على القطا.
طلوح		أنظر (آدم).
الطل		أنظر (أديم) و (خميلة).
مطمئن	٣١	**«مطْمئِن البرِّ»**؛ استعار للبِر صفة إنسانية هي الطمأنينة.
طمع	١٧٥	**«وقد طمِعَ الأَظْفَارُ والحَنَكُ»**؛ استعار فعل الطمع الإنساني لأظفار الصقر وحنكه.

(الظاء)

الظباء	٦١	**«الظباء»**؛ شبه بها فتاته في طول العنق.
ظليم	٣١٦	**«وَخْد ظَليم»**؛ شبه به ناقته في السرعة. وَخْد[٣]، وَخْدي: ضرب من السير السريع.
الظلماء	٣٦١	**«إنّي وابنَ أختي بَيْهَساً لَرَادَانِ في الظلماءِ مُؤْتَسِيان»**؛ وصف مخاوف الطريق. ومؤتسيان من الأسوة أي حالهم في هذا الأمر واحدة.

---

(١) أساس البلاغة، ص ٣٠٦.

(٢) أطبة، وصرف، وقضيم، ومسرّد في جمهرة اللغة، ج ١، ص ٣١١، وج ٢، ص ٣٥٦، وج ٣، ص ٩٩، وج ٢، ص ٢٤٦ على الترتيب.

(٣) لسان العرب، مادة (وخد).

(العين)

عبأت	١٣٩	**«عبأتُ له حلمي»**؛ استعار للحلم صفة شيئية فجعله يعبّأ.
عوابس	٣٦٥	**«الخيل... عَوابِس لا يُسْألن غَيْرَ طِعانِ»**؛ استعار صفة العبوس للخيل في الحرب.
العباء		أنظر (الديباج).
العِتر	١٧٨	**«العِتْر دمًى رأسَهُ النُّسُكُ»**؛ شبه به في هذه الحالة الصقر الذي اصطدم بصخرة قتلته. والعتر[1]: الذي يذبح في رجب. والنسك: جمع نسيكة وهي ما يذبح عليه.
عتاق	٩	**«عَلَوْن بأنْماطٍ عِتاقٍ»**؛ العتق هنا إشارة للأصالة التي عليها هذه الأنماط.
عدواً	٣٢	**«ومن يَغْتَرِب يَحْسَب عدوّاً صديقَه»**؛ شبه الصديق بالعدو وقت الغربة.
عذب	١٠٦	**«مَشارِبُها عَذْبٌ»**؛ إشارة للسلام والأمان في بلاد الممدوحين الذين عزوا بها معَداً وغيرها.
عِذاب	٣٢٩	**«ولولا حَبْله لنزلتُ أرْضاً عِذابَ الماءِ»**؛ إشارة إلى الخير الذي يعتقده في هذه الأرض.
عرش	١٠٩	**«قد ثُلَّ عَرْشُها»**؛ كناية عن دمار القبيلة. فالهاء في (عرشها) تعود على الأحلاف وهم (أسد وغطفان) في شعر زهير. ثُلّ[2]: أي ذهب عزهم.
عرصان		أنظر (رسوم).
العريكة		أنظر (تلين).
معترك	٨٨	**«نعْمَ مُعْتَرَكُ الجِيَاعِ»**؛ استعار للجياع اعتراك المتحاربين.
عزّته	١٣٠	**«فَتَمَّ وعزَّتْهُ يداه وكاهِلُه»**؛ وصف للفرس الذي صار أعظم شيء عنده. والكاهل: مجتمع الكتفين في أصل العنق.
عزٌّ	٣٧٩	**«ردُّهُ عِزٌّ ومُشْتَدُّ النِّضَالِ»**؛ استعار للثور صفة العز الإنسانية.

(١) الاشتقاق، ص ٢٨٠.

(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ٢، ص ٣٦٨ وما بعدها.

عـازفين	٢٦٥	«تَسْمع للجِنِّ عازفينَ بها»؛ استعار العزف للجن في الأرض المخيفة التي عليه قطعها.
عشواء	٢٩	«خَبْط عَشْواء»[(١)]؛ شبه بها المنايا. وعشا يعشو عشواً: إذا جاء على غير بصر.
معتصماً	٤٦	«فباتَ مُعْتَصِماً من قَرِّها لَثِقاً»؛ وصف لما فعله الثور الوحيد وقت المطر الشديد. والقر: شدة البرد. ولثق[(٢)]: مبْتل.
معاصم		راجع (كف).
معصم		أنظر (وشم).
عصي		«وَضَعْنَ عِصِيَّ الحاضِرِ المتَخَيِّم»؛ كناية عن الاستقرار والأمان. ووضعن: ألقين. المتخيِّم[(٣)]: المقيم.
معضد		أنظر (مسربلة).
عضهم	٧٩	«عَضَّهُمْ جُلٌّ من الأَمْرِ»؛ استعار فعل العض للجل من الأمر.
تعفـو	٢٧٧	«وشِيمةٌ تَعْفُو على المُسِيءِ المُفْسِدِ»؛ استعار للشيمة قدرة العفو. وتعفو: تغطي. ومنه عفا: النبت إذا كثر وطال[(٤)].
عفـاء		أنظر (بيضة).
أعقب	٩٧	«أَعْقَبَ النأيَ لبَّه سُلُوُّ فُؤادٍ»؛ استعار قدرة التعاقب للنأي.
معـاقله	١٤٣	«السُّيوف مَعَاقِلُهْ»؛ شبه السيف بالمعاقل.
العلق		أنظر (علت) و (نهل).
علّت	٣٣٥	«نَهِلَتْ مِنَ العَلَقِ الرِّماحُ وعلَّتِ»؛ استعار فعل العلل للرماح. والعلل هو الشرب الثاني والثالث. والعلق: الدم.
الحَمام	٢٢٠	«الحَمَام»؛ شبه به الأثافي.

(١) الاشتقاق، ص ١٨٩، وأساس البلاغة، ص ٣٠٢.

(٢) الصحاح، ج ٤، ص ١٥٤٩، وفي المحكم في اللغة، ج ٦، ص ٢١٧ «اللثق: الماء والطين أو اللزج من الطين» ولا يتعارض المعنى في الصورة مع هذا.

(٣) معجم مقاييس اللغة، ج ٢، ص ٢٣٦.

(٤) المخصص، ج ١٠، ص ١٩١.

العلياء	٨	«**هل تَرَى من ظَعَائِن تَحَمَّلْنَ بالعَلْياءِ من فوق جرثم**»[١]؛ وصف لأماكن حركة الظعائن. وأنظر (رجل).
يعلون	١٢	«**وَوَرَّكْنَ في السُّوبانِ يَعْلُونَ مَتْنَه**»؛ في وصف لأماكن حركة الظعائن وفعلها.
عُليا	١٧	«**عَظِيمَيْن في عُلْيا مَعَدٍّ**»؛ استعار علو الجبل لقبيلة معد.
يعلو	١٠٩	«**وكان امْرأَين كلُّ شأنهما يعلو**»؛ استعار علو الجبل وغيره من الماديات للشأن المعنوي.
يعلو	١٤٨	«**حُذَيْفَةُ يَنْمِيهِ وبَدرٌ كلاهما إلى باذخٍ يَعْلُو على مَنْ يُطَاوِلُه**»؛ استعار علو الجبل الباذخ لنبل المحتد المتطاول أو القيم المتوازنة. وباذخ: عالٍ.
العنن		أنظر (قذفت).
عَنِيَّة		أنظر (كحيل).
عيدان	٢٥١	«**عيدان بَرْوَق**»؛ شبه بسقوطها سقوط أكف القوم في الحرب. وبَرْوق[٢]: بقلة ضعيفة الساق تشبه النرجس.
العوالي	٣١	«**يُطيعُ العَوالي رُكِّبَتْ كلَّ لَهْذَم**»؛ كناية عن طلب القتال. والعوالي: من الرمح هي التي يقطع بها. ولهذم[٣]: الحاد، الماضي. يقال: سنان لهذم ولسان لهذم.
عيناء	٣٢١	«**عيناءُ ترتادُ الأَسِرَّةَ عَوْهَج**»؛ شبه بهذا حاله مع من يحب. والأَسِرَّة[٤]: بطون الأرض أو سرارة الوادي. وعوهج[٥]: طويلة العنق. والعيناء[٦]: الظبية الواسعة العين.

---

(١) في معجم ما استعجم، ج ١، ص ٣٧٥ «قال أبو سعيد [جرثم] ماء من مياه بني أسد».
(٢) لسان العرب، مادة (برق).
(٣) الصحاح، ج ٥، ص ٢٠٣٧.
(٤) معجم ما استعجم، ج ٣، ص ٧٢١.
(٥) جمهرة اللغة، ج ٢، ص ١٠٦.
(٦) المخصص، ج ٨، ص ٣٨.

عَيْنَيْهِ	٣٧٦	«وعلى الشَّريعَةِ رابِىءُ متحلِّسٌ رامٍ بعيْنَيْهِ الحظيرةَ شَيْزَبُ»؛ وصف للصائد (الـرابىء)[١] الذي يـراقب بعينيه حـركة العيـر. والشريعة[٢]: مسيل الماء. ومتحلس بالمكان[٣]: مقيم فيه. والحظيرة: موضع الماء، وفي الأصل: الموضع الذي تأوي إليه الماشية، وشيزب[٤]: اليابس هزالاً.

(الغين)

مغبرة	٢٦٥	«مُغْبَرة جَوَانبُها»؛ وصف لقسوة الأرض أو الصحراء.
غذاء	٣٣٣	«أبناءُ حرب... تُغذَى صِغارُهم بحُسْنِ غذاء»؛ استعار الغذاء للتدرب على الحرب والمهارة فيها.
غَرْبي	٣٧	«في غَرْبَيْ مُقَتَّلَة من النواضح تسقي جَنَّة سُحُقا»؛ شبه بهذا عينيه الباكيتين على الركب المرتحلين. والغربان: الدلوان الضخمان. والمقتلة: المذللة ويعني الناقة. الجنة: البستان. وسُحُقا[٥]: جنة ذات سُحق أي بُعْد.
غرب	١٤٩	«غَرْبٌ على بَكْرَةٍ»؛ شبه بها عينيه الباكيتين على المرتحلين.
يغرد	٦٩	«يُغَرِدُ بَيْنَ خُرم»؛ استعار تغريد الطيـر للحمار. وخَـرم[٦]: غُدْران، جمع غدير.
غراء	٢٧٥	«غَرَّاءُ مِنْ قِطَع السَّحَابِ الأقْهَدِ»؛ شبه بها البقرة الوحشية في اللون والسرعة. وغراء: سحابة بيضاء. والأقهد[٧]: الأبيض.

---

(١) في لسان العرب، مادة (ربا): «أربى الرجل إذا أقام على رابية».
(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ٢٦٢.
(٣) لسان العرب، مادة (حلس).
(٤) معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ٢٧٠.
(٥) تهذيب الألفاظ، ص ١٢٧.
(٦) لسان العرب، مادة (خرم).
(٧) المحكم في اللغة، ج ٤، ص ٨٧.

غرس	٣٣٧	**«غَرْس النخيل أزَّره الشَّكير»**؛ شبه بهذا إبله وصغارها. وغرس النخيل: الطويل منه. والشكير[1]: صغار النخل. وأزره: أحاط به كالإزار.
غرقد		أنظر (دواخن).
الغريم	٢٠٩	**«يَتَطَلَّعُ الديْنَ الغَريمُ»**؛ شبه به في هذا التطلع خيالات سلمى التي تطالعه دائماً.
مُغـزلة	٣٥	**«بجيد مُغْزلَةٍ، أَدْمَاءَ خاذِلَةٍ، من الظباءِ تُرَاعِي شَادِناً خَرِقَا»**؛ شبه بجيدها في هذا الوضع جيد فتاته التي تبدت له. وجيد: عنق. ومغزله: ظبية معها غزال. وأدماء: خالصة البياض. والخاذلة: التي خذلت الظباء وقامت على ولدها. والشادن: الذي اشتد لحمه. والخرق[2]: وهو الضعيف الذي لا يقدر على الحركة.
غيـطلة		أنظر (فزّ).
يغلب		**«يكاد يَغْلِبُ الحقَّ بَاطِلُه»**؛ استعار قدرة الغلبة للحق.
يغالبهـا	٢٦٨	**«أجمع في النفس ما يغالبها»**؛ استعار قدرة المغالبة للخمر التي تدل عليها (ما) في الجملة.
غـالبـة	٤٧	**«قِرْنُ الشمسِ غالبَة»**؛ استعار قدرة الغلبة للشمس.
فتغلل	٢١	**«فَتُغْلِل ما لا تَغِلُّ لِأَهْلِها قُرى بالعِراقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَمِ»**؛ استعار للحرب صفة الغلال، والفرق بينهما أن غلال الأرض خير، وغلال الحرب شر.
غمـرة	٢٢٩	**«غَمْرة المَوْتِ»**؛ استعار للموت غمرة الماء. وغمـرة الماء: معظمه. والماء الغامر: الكثير.
غمامـة	١٣٩	«غمامة»؛ شبه بها يدي ممدوحه.
غمامـاً	٣٣٨	**«غماماً يَسْتَهِل ويستطير»**؛ شبه به في هذه الحال وقع سلاحه بأعدائه.

(١) الاشتقاق، ص ٣٣٩.

(٢) لعله من قولهم: «خرق الظبي دهش فلصق بالأرض ولم يقدر على النهوض. . . فزعاً» المحكم في اللغة، ج ٤، ص ٣٨٧.

الغيث	٣١٥	«**الغيث نبتُه أمِرٌ**»؛ شبه به البِرّ. والغيث: المطر. وأمِرٌ[1]: كثير يزداد. وأنظر أيضاً (منتجع).
الغـور	٣٦٢	«**إلَيْكَ مِنَ الْغَوْرِ اليَماني تَدَافَعَتْ يداها ونِسْعَا غَرْضِها قَلِقَانِ**»؛ وصف لحاجة الآخرين إلى الممدوح كي ينقذهم. والغَرْضُ للناقة بمنزلة الحزام للسرج. قال النِّسعان وأراد النِّسْع وهو السير الذي تشد به الرحال. والحقَب: حبل يشد به الرحل في بطن البعير[2].
يغتـال	١٦٣	«**لا يغتالُ هِمَّتَه عن الرياسَة لا عجزٌ ولا سأمُ**»؛ استعار للعجز والسأم قدرة الاغتيال لكنه نفى وقوعها.
أغوال	٢٢٤	«**تُبَادِرُ أغوالَ العَشِيِّ**»؛ وصف للناقة الجريئة. والغـول: بُعْد المفازة لأنها تغول من يمر بها.
يغتاله	٢٤٢	«**يَغْتالُه الشَّبَعُ**»؛ استعار قدرة الاغتيال للشبع.
يغول	٣٥٦	«**يَغُولُ النَّأْيُ وُدِّي**»؛ استعار للنأي قدرة الاغتيال، وللود صفة الإنسان المغتال.
الغيل		أنظر (بَرْديَّة).

(الفاء)

الفحل	٢٢٠	«**الفَحْل**»؛ شبه به ناقته في الرحلة.
فَدَن	٣٧١	«**فَدَنٌ تطوف به البُناةُ مُبَوَّبُ**»؛ شبه به في هذا الوضع ناقته إذا قربت لقتودهـا. والفَدَن[3]: القصـر المشيد، جمعـه أفدان. والقتود: جمع قتد، وهو خشب الرحل.
فرَّج	٤٨	«**كرَّ فَفَرَّجَ أولاهما بنافِذَةٍ نجلاء تُتْبِعُ رَوْقَيْهِ دَماً دفَقا**»؛ وصف لما فعله الثور بالكلاب. نافذة: نفذت إلى الجوف.

(١) الصحاح، ج ٢، ص ٥٨١.

(٢) النسعان، والحقب في المخصص، ج ٧، ص ١٤٣، وج ٧، ص ١٤٠ على الترتيب.

(٣) لسان العرب، مادة (فدن).

فريدة	٢٧٣	**«نِجاءَ فَريدَةٍ ظلَّت تتبع مَرتَعاً بالفَرقَدِ»**؛ شبه بنجائها نجاءَ الحمار الوحشي. ونجاء: السرعة في السير. وفريدة: بقرة منفـردة. والفرقد[1]: ولدها.
أفراس	١٥٤	**«وعرِّي أفراسُ الصِّبا ورواحِلُه»**؛ استعار للصبا فرساً جعله مُعَرَّى أي معطّلاً.
الفرقد		أنظر (فريدة).
تفري	٩٤	**«ولأنت تفري ما خلقت»**؛ كناية عن الحزم والمضاء في الأمر. والخالق: الذي يُقَدِّر الأديم ويهيئه للقطع ثم يفريه أي يشقه فيأتي الفري كما قدّر[2].
فزٌ	١٧٧	**«اسْتَعَانَ بِسَيْءٍ فَزُّ غَيْطَلَة خاف العيون فلم يُنْظَر به الحَشَكُ»**؛ شبه به في هذه الاستعانة القطاةَ التي استعانت **«بماء لا رشاء له»** و **«مكلل بأصول النجم»** اتقاء من شر الصقر الذي يلاحقها. والسيء[3]: اللبن في الضرع. والفز: ولد البقرة. والغيطلة: شجرة ملتفة[4]. والحشْك بالسكون[5]، سرعة تجمع اللبن في الضرع، واضطر الشاعر لتحريك الشين فيها. والنجم[6]: النبت الذي لا ساق له.
مفاقر	٣٣١	**«مَفَاقِرِ الأَمْسادِ»**؛ شبه بها آثار النسوع بدف ناقته. ومفاقر[7]: آثار الحبال في البئر.
الفم		أنظر (يد).

(١) المخصص، ج ٨، ص ٣٥.

(٢) في أساس البلاغة، ص ٣٤١: «فلان يفري الفري إذا أتى بالعجب، ويقال: قد أفريت وما فريت أي أفسدت وما أصلحت».

(٣) الصحاح، ج ١، ص ٥٦.

(٤) الفز، والغيطلة في المخصص، ج ٨، ص ٣٥، وج ١٠، ص ٤٤.

(٥) جمهرة اللغة، ج ١، ص ٩٠.

(٦) المخصص، ج ١٠، ص ١٨٧.

(٧) كذا في شرح ثعلب، ولم أجد في غيره مغاقر بمعنى أثر الحبل في البئر. في جمهرة اللغة، ج ٢، ص ٣٩٨. «فقرت البعير. . . إذا حززت خطمه ثم جعلت فيه الجرير ليذل».

الأفاني	٣٥٠	«الأَفَانِي»؛ شبه بها فراخ القطا في الأرض البعيدة الأنحاء (خِرْق). والأفاني[١]: شجر صغير أبيض أو أصول هذا الشجر. واحدته أفانية.
الفنا	١٣	«حَبُّ الفَنَا لَمْ يُحَطَّمِ»؛ شبه به فتات عهن هوادج الظعائن. والفنا[٢]: شجر ثمره حبٌّ أحمر وفيه نقطة سوداء، وهو الذي يعرف بعنب الثعلب كما في الصحاح. والعهن: الصوف.

(القاف)

أقب	٦٥	«أَقَبّ البَطْنِ جَأْبٌ، علَيْه من عَقِيقَتِه عِفاءُ»؛ شبه به في هذا الوضع ناقته. والأقب: الضامر. وجأب: غليظ. والعقيقة: الوبر. وعفاء: صغار الوبر[٣].
القبطية		أنظر (الودك).
يقبل	٣١٤	«قَدْ يُقْبِلُ المالُ بعدَ حِينٍ على المرءِ وحيناً لِهُلْكِهِ دُبُرُ»؛ استعار حركة الإقبال والإدبار للمال.
قتلى	٧٣	«قتلى قد أصيبت نفوسهم»؛ استعار القتل للمخمورين.
مقتّلة		أنظر (غَرْبَيْ).
القداح	١٩٥	«القِداح»؛ شبه بها الخيل في دقة الخَلْق والخفة. والقداح[٤]: جمع قدح وهو السهم.
القد	٤٩	«أُحْكِمَتْ حَكَمَاتِ القَدِّ والأَبَقَا»؛ شبه متانة جسم الخيل بمتانة الثياب المحبوكة. والأبق[٥] : شبه الكتّان.

(١) المخصص، ج ١١، ص ١٥٣.

(٢) المصدر السابق، ج ١١، ص ١٥٨ ومعجم الصحاح، ج ٦ ص ٢٤٥٨.

(٣) أقب، وجأب، وعقيقة، وعِفاء، في جمهرة اللغة، ج ١، ص ٣٦، وج ٣، ص ٢٠٠، وج ٣، ص ٤٣٣، وج ٣، ص ٢٦٣. وفي كتاب العين، ص ٧٠ «العقيقة: الشعر الذي يولد الولد به وتسمى الشاة التي تذبح لذلك عقيقة».

(٤) الصحاح، ج ١، ص ٣٩٤.

(٥) في الاشتقاق، ص ٧٦ «الأبق: القِنَّب».

القِدر	٩٢	**«غير مُلَعَّنِ القدر»**؛ ملعن القدر كناية عن البخل أو كثرة سب الناس لقدره. لذا نفى زهير هذه الصفة عن قدر ممدوحه.
القوادس	٢٨٠	**«عَوْمَ القوادِسِ قفّى الأَرْدَمونَ بها إذا تَـرَامَى بها المُغْلَوْلِبُ الزَّبَدُ»**؛ شبه بهذا العوم للقرادس حركة الإبل في الفلاة الواسعة المخيفة. والقوادس[1] : جمع قادس وهي السُّفينة العظيمة. والأردمون[2] : جمع أرْدم وهو الملاح الحاذق. المغلَوْلب[3] : في الأصل النبت الملتف لكنه عنى هنا البحر المتلاطم الأمواج والزبد.
المقاديم	٩٩	**«وما سُحِفَتْ فيه المقادِيمُ والقَمْلُ»**؛ كناية عن البيت الحرام. وسحفت[4]: حلقت. والمقاديم: مفردها مقدم الرأس. والقمل: يريد الشعر الذي فيه القمل.
أقدام	١٠٩	**«وَذُبيانَ قَدْ زَلَّتْ بأقدامها النَّعْلُ»**؛ كناية عن وقوعها في تيه الحرب وضلالها.
قذفت	١٢١	**«قَذَفَتْ ريحُ الشتاءِ بُيُوتَ الحيِّ بالعَنَنِ»**؛ استعار فصل القذف للريح. والعُنَن[5]: جمع عُنَّة وهي حظيرة من شجر تعمل حول البيوت لترد الريح عنهم.
تقاذف	٣١٨	**«تَقَاذَفَ ضَرْبُ القَيْن بالشَّرَرِ»**؛ شبه به الخيول في المعركة. وتقاذف: تتابع الشرر. والقين[6]: الحداد.
قردد		أنظر (أسائل).

(١) المخصص، ج ١٠، ص ٢٥.
(٢) جمهرة اللغة، ج ٢، ص ٢٦٣.
(٣) المخصص، ج ١٠، ص ١٧٣.
(٤) الصحاح، ج ٤، ص ١٣٧٢.
(٥) كتاب العين، ص ١٠٣.
(٦) المحكم في اللغة، ج ٦، ص ٣١٤: «القين: الحداد وقيل: كل صانع قين والجمع أقيان وقُيُون».

قرم	٣٨٠	**«قَرْمٌ به البَكارَةُ مُصْعَبُ»**؛ شبه به الثور القاتل للكلاب. القرم[1]: الفحل الذي أُعْفِيَ من الركوب والعمل. والبكارة: جمع بكر وهو الفتى من الإبل. المصعب: الذي لم يركب فصار صعباً.
قرن	٤٧	**«قِرْنَ الشمس»**، استعار للشمس قرناً.
قرى	٣٧	**«وَقَرْيٌ لحاضرة الهُمُومِ»**، استعار قدرة الأكل لحاضرة الهموم التي يُقرى لها. وأنظر أيضاً (السُّلْم).
مقسمة	٧٨	**«مَقْسَمة تَمُورُبها الدِّماء»** وصف لمكان القَسْم عندهم. وتمور[2]: تسيل.
القسم		أنظر (حصاة).
قشيب	١٢	**«ظَهَرنَ من السُّوبان ثم جَزَعْنَهُ على كلِّ قَيْني قَشِيبٍ ومُفْأم»**، وصف لأشياء الظعائن الجديدة. وقشيب[3]: جديد. ومفأم[4]: واسع.
أم قشعم		أنظر (ألقت).
قضيم		أنظر (أطبّة).
قطيناً	١١١	**«رأيت... حول بيوتهم قطيناً حتى إذا أنبت البقل»**؛ شبه بهذا ذوي الحاجات. والقطين: الساكن النازل في الدار. وأنبت البقل (هنا): نبت وأخصب الناس مما جعلهم يتحولون عن الممدوحين إليه.
يقطعن		أنظر (نشزن).

(١) الاشتقاق، ص ١٩٩.

(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ٥، ص ٢٨٤.

(٣) تهذيب الألفاظ، ص ٦٥٤.

(٤) الصحاح، ج ٥، ص ١٩٩٩.

قطا	١٧١	«مِنْ قَطا الأجباب حان لها ورْدُ وأَفْرَدَ عنها أُخْتَها الشَّبَكُ»؛ شبه بها في هذا الوضع ناقته. والأجباب[١]: مواضع فيها ركايا واحدها جب. والشبك: حبال الصائد. وأفرد عنها أختها الشبك. أي نالت أختها الشباك ففزعت هي وأسرعت.
	٢٣٩	«مِنْ قَطَا مُرَانِ جَانِئَةٌ»؛ شبه فها فرسه. ومُرّان[٢]: أرض. وجانئة[٣]: تدني صدرها من الأرض منعطفة للماء، يريد أنها منكبة على طيرانها من جنأت المرأة على وليدها: أكبت عليه.
قُلْب	٣٧١	قُلْبُ نواكِز، ماؤهن مُنَضَّبُ»، شبه بهما في هذا الوضع غؤور أعين إبله من طول السُّرى. وقلب جمع مفردها قليب وهو البئر. ونواكز[٤] : قليلات الماء. ومنضب: بعيد الماء.
مقلاء	٣٧٣	«مِقْلاء الْوَلِيد»؛ شبه به الحمار الوحشي. والمقلاء[٥] : العود الذي يضرب به الصبيانُ القلةَ.
قُمْراً	١٦٩	«وقد أَرُوح أمامَ الحيِّ مُقْتَنِصاً قُمْراً مراتِعُها القيعانُ والنَّبَكُ» وصف هذه القمر في هذه الأماكن الصعبة إشارة إلى قدرته على وصول ما يبتغي. والقمر[٦] : الحمر الوحشية البيض البطون. واحدها أقمر وقمراء. والقيعان: بطون الأودية. والنبك[٧] : رواب من طين.

(١) معجم ما استعجم، ج ١، ص ١١١ : «موضع في ديار بني جعفر بن كلاب».

(٢) معجم البلدان، ج ٥، ص ٩٥: «ماء لغطفان عند جبل لهم أسود».

(٣) معجم مقاييس اللغة، ج ١، ص ٤٨٢، والصحاح، ج ١، ص ٤١.

(٤) الصحاح، ج ٢، ص ٨٩٧.

(٥) الخصائص، ج ١٣، ص ١٦ وما بعدها: «المقلاء والقُلة عودان يلعب بهما الصبيان، فالعود الذي يضرب به هو المقلاء، والقلة: الخشبة التي تنصب ويقال لها أيضاً المقلاء».

(٦) كذا في شرح ثعلب وفي الخصائص، ج ٤٨/٨ «حمار أقمر: يضرب إلى الحمرة.

(٧) في معجم البلدان، ج ٥، ص ٢٥٨ : «النبك، جمع نبكة وهي الروابي من الرمال اللينة» وفيه. أيضاً، ج ٨ج ص ٢٥٦ «وقال الأصمعي: النبكة ما ارتفع من الأرض».

القنان	١١	«جعَلْنَ القَنَانَ عن يَمينٍ وَحَزْنَهُ» وصف حركة الظعائن وطبيعة الأماكن التي يقطعنها. والقنان[1]: جبل لبني أسد. وحَزْنه: الموضع الغليظ منه.
قُهْب	٣٣٢	«قُهْب الإهاب مُلَمَّعٌ بسواد»، شبه به ناقته بعد الكلال. والقَهْب[2]: الأبيض وجمعه قُهْب. والإهاب: الجلد: والكلال: الإعياء.
الأقهد		أنظر (غراء).
أقواس	١٣١	«أقواس السَّراءِ»، شبه بها الحمار الوحشي. والسراء[3]: شجر تتخذ منه القيبسي.
قوس	٣٦٣	«قَوْسٌ من الشَّريَانِ»؛ شبه به ناقته الباركة. والشريان[4]: شجر تتخذ منه القسي واحدته شَرْيانة.
أقوين	٢١٩	«دوارسُ قد أقْوَيْنَ من أمِّ مَعْبَدِ»؛ وصف للأطلال. وأقوين: من أقوى وأقفر: ذهب منه أهله.
قيد	٢٥٥	«قَيْد الأَوَابِدِ»؛ استعار القيد للفرس. والأوابد[5]: الثيران الوحشية. وتأبّد: تَوَحَّش.
قار	٢٧٤	«ورأيتُها نكْبَاءَ تَحسِبُ أنها طُلِيَتْ بِقَارِ»؛ شبه بسواد القار سواد البقرة النكباء. والقار: قيل هو الزفت تطلى به الإبل والسفن. ونكباء: متنكبة مائلة عن الطريق.
القين		أنظر (تقاذف).

(١) معجم البلدان، ج ٤، ص ٤٠١.

(٢) معجم المقاييس، ج ٥، ص ٣٤. «القُهْبة. بياض تعلوه حمرة»، والصحاح، ج ١، ص ٢٠٧ «القَهْب: الأبيض تعلوه كدره».

(٣) جمهرة اللغة، ج ٣، ص ٢٤٨.

(٤) المصدر السابق، ج ٢، ص ٣٥١.

(٥) أساس البلاغة، ص ١.

(الكاف)

كثيب	٣٧٠	«**كَثِيب أحْدَبُ**»؛ شبه به حارك ناقته الحرف. والكثيب: حُبَيْل من رمل. وأحدب: منعطف من طوله. والحرف: من الإبل: الصلبة كأنها حرف جبل.
مكحولتان	٢٢٦	«**مكحولتان بإثْمد**»؛ شبه بهما عيني البقرة السادرة.
كُحيلٍ	٢٧٤	«**كُحَيل مُعْقَد**»؛ شبه به سواد البقرة.
	٢٩٦	«**نَضِيح كُحَيْلٍ أعْقَدَتْهُ المَراجِلُ**»؛ شبه به عرق الناقة. ونضيح الكحيل: القطران. والمراجل: جمع مرجل وكل ما طبخ فيه.
	٣٢٢	«**عَصِيم كُحَيْلٍ في المراجِلِ مُعْقد**»؛ شبه به عرق الناقة. والعصيم[1]: بقية كل شيء وأثره من القطران والخضاب. والكحيل: من جنس القير. أسود يخرج من عين من الأرض. ومعقد: مطبوخ. وقيل: الكحيل[2]: رقيق القطران.
كحيلاً	٣٦٢	«**كُحَيْلاً خالطَتْه عَنِيَّة**»؛ شبه به عرق ناقته. وعنيَّة[3]: بول يجعل في القطران وتطلى به الإبل الجربى.
كشحاً	٢٢	«**طوى كشحاً على مُسْتَكِنَّةٍ**»؛ كناية عن إخفائه الأمر سرّاً. والكشح: الخاصرة. يقال: طوى كشحه على كذا: لم يظهره.
	١١٦	«**طوى كشحاً على حَزَنِ**» كناية عن إخفائه الغضب والألم. ومنه طوى كشحه عني. ومنه عدو كاشح أي مولٍّ. ومنه: شِلْوُ حِمارِ كَشَحَتْ عنه الحُمُر؛ أي تفرقت وولت عنه.
الكشح		أنظر (داء).
كف	١٧٥	«**حتى إذاماهوَتْ كفُّ الغُلام لَهَا طارَتْ وفي كفِّهِ مِن رِيشِها تَبَلُ**». وصف ملاحقة الصقر للقطاة جَواً. والغلام: الشقر نفسه. وبتك[4]: قِطَعٌ واحدها بتك.

(١) كتاب العين، ص ٣٧٠.

(٢) الصحاح، ج ٥، ص ١٨١٠ «الكُحيل: وهو النفط».

(٣) المصدر السابق، ج ٦، ص ٢٤٤٠.

(٤) جمهرة اللغة، ج ٤، ص ١٥٧٤.

	٢٠٧	«كفّ فتاة ترجّعُ في معاصِمِها الوشُوم»[1] شبه به في هذه الحالة الطلل الذي يلوح في مكانه.
كلأ	٢٤	«ثم أصدروا إلى «كلأٍ مُسْتَوْبِلٍ مُتَوَخِم»، استعار للحرب كلأ لكنه كلأ فاسد. ومستوبل: وبيل. ومتوخم: وخيم غير مَريء[2].
مكلأ	٣٣٩	«فِيها لِعَيْنِكَ مَكْلأٌ وبَهاءُ»، استعار للعين قدرة الأكل على تفسير أن مكلأ تعني موضع الكلأ وهو الذي أذهب إليه. وقد رأى بعضهم أنها منظر أو محفظ[3].
الكُلوم	١٧	«تُعَفَّى الكُلوم بالمئين»؛ استعار الكلوم للنفوس المنكوبة في الحرب. وجعل مئين الابل التي سيقت دياتٍ للقتلى كالدواء الشافي لتلك الكلوم. والكلوم: جروح.
كُمْت	٣٦١	مِنَ الخَيْلِ كُمْتٌ قَرِّبَتْ لِرِهَانِ»؛ شبه بها جسيمات القعائد المجتمعة حول فحلها. والقعائد: جمع قعود، وهي التي يقتعدها الرجل للركوب فقط. وكمت[4]: حُمْر..
كنزاً	١٧	«ومن يَسْتَبِحْ كنزاً مِنَ المَجْدِ يَعْظُم»؛ استعار الكنز الماديّ للمجد المعنوي.
كنفا		أنظر (بيضة).

(اللام)

لؤلؤ	١٤٩	«لُؤْلُؤٌ قَلِقٌ في السِّلْكِ خَانَ به رَبَّاتِهِ النُّظُمُ»؛ شبه به في هذه الحال دموعه المنسكبة من عينه على المرتحلين. والرّبات: صاحبات اللؤلؤ. والنُّظُم: جمع ناظمة.

---

(١) في المخصص، ج ١٠، ص ٥٧ «أبو عبيد: الوشم ما تجعله المرأة على ذراعها بالإبرة ثم تحشوه بالنؤور وهو دخان الشحم. الأصمعي: الجمع وشوم».

(٢) مستوبل ومتوخم في معجم مقاييس اللغة، ج ٦، ص ٨٢، وج ٦، ص ٩٥.

(٣) كذا في شرح ثعلب وأنظر أيضاً معجم مقاييس اللغة، ج ٥، ص ١٣١.

(٤) المخصص، ج ٦، ص ١٥٠: «الأصمعي: من ألوانها [الخيل] الكُمْتة وهي حمرة يدخلها قنوء، وهي أحب الألوان إلى العرب مع الحُوّة».

فألجأها	١٧٥	«ثم استمرتْ إلى الوادي فألْجأها»، استعار رغبة الحماية إلى الوادي الذي ألجأ القطاة حين التجأت إليه، وألجأها[١]: عصمها.
اللج		أنظر (النواتي).
لحَاظة	٣٣١	«فوقَعْتُ بين قُتُودِ عَنْسٍ ضامِرٍ لحَاظَةٍ طَفَلَ العَشِيِّ سِناد»؛ وصف الناقة اليقظة التي تتلفت يميناً ويساراً كي تتقي الخطر قبل وقوعه. والقُتُود[٢]: أحناء الرّحل واحدها قَتَد. وطَفَل العشي[٣]: قُبيل العشي. وسناد[٤]: شديدة عظيمة وعنس: ناقة صلبة.
يلحم	٣٢٤	«ومن يَلْحَم إلى الشرِّ أنسج»؛ استعار لمُحْدِثِ الشر صفة نسج الثوب ولحمته[٥].
تلظت	٣٥٦	«وإنِّي في الحروب إذا تَلَظَّتْ»؛ استعار تلظي النار للحرب.
لعب	٨٧	«لعِب الرِّياحُ بها»؛ استعار فعل اللعب للرياح.
تلقح	١٩	«وتَلْقَح كِشافاً ثم تُنتَج فَتُتْم»؛ استعار صفة اللِّقاح البشري أو الحيواني للحرب فجعلها تلقح وتنتج وتتئم. ولقحت الناقة كشافاً[٦]. إذا حمل عليها في دمها.
لقحت	١٠٣	«لَقِحَتْ حربُ عَوانٌ مُضِرَّةٌ»، استعار صفة اللقاح للحرب هنا أيضاً. وعوان[٧]: ليست بكراً.

(١) القاموس المحيط، مادة (لجأ).
(٢) الصحاح، ج ٧، ص ١٤٠: (القتد: خشب الرحل».
(٣) أساس البلاغة، ص ٢٨١: «طفل العشي وهو بُعيد طلوع الشمس وقُبَيْل غروبها».
(٤) معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ١٠٥.
(٥) لحمة الثوب في معجم مقاييس اللغة، ج ٥، ص ٢٣٩، ونسج الثوب في ج ٥، ص ٤٢٤ منه أيضاً.
(٦) في المخصص، ج ٧، ص ٩ «أبو عبيد، فإن حمل عليها [الناقة] سنتين متواليتين فذلك الكشاف. ابن دريد: الكشاف أن تبقى سنتين أو ثلاثاً لا يحمل عليها» ومعنى زهير مؤيد لأبي عبيد.
(٧) الاشتقاق، ص ٣٦٥ «القشعم: المسن من النسور والجمع قياشم».

ألقت	٢٢	«**أَلْقَتْ رَحْلَها أُمُّ قَشْعَمِ**»؛ استعار فعل إلقاء الرحل للحرب أو المنية وأم قشعم: هي الحرب، قيل: هي المنيّة، وقيل: هي العنكبوت. لكن المعنى يحتمل الحرب أكثر.
يلقى	٥٣	«**مَنْ يَلْقَ هَرِماً... يَلْقَ السَّمَاحَةَ**»؛ استعار للسماحة صفة مادية فجعلها تلاقي.
ملهوج		أنظر (شحمة).
لهَـوَات	٢١٠	«**تَسْدُد به لَهَواتِ ثَغْرٍ**»؛ استعار للثغر لهاة بشرية. والثغر: الوضع الذي يتقى العدو منه. واللهاة[1]: مدخل الطعام في الحلق.
ليث	٥٤	«**لَيْث بِعَثَّر**»؛ شبه به ممدوحه في مقارعة أقرانه. وعثّر[2]: مكان.
	٩٤	«**مِنْ ليثٍ أَبِي أَجْرِ**»؛ شبه بهذا الليث ممدوحه. وأجر: جمع جرو ومثلها جراء. والجرو بالتثليث: ولد الكلب وكل سبع.
	٢٣٢	«**كَلَيْثٍ أَبِي شَبلَيْنِ يَحْمِي عَرِينَهُ**»؛ شبه به ممدوحه. والشبلان: جروا الأسد.
تلين	١٨٩	«**جَعَلَتْ عَرائكُها تَلِينُ**»؛ استعار ليونة الغصن لعريكة الفرس. والعريكة[3]: الطبيعة.

(الميم)

المجـرّة	٢٥٧	«**المَجَرَّة**»؛ شبه بها اللاحب، وهو الطريق الواضح في الأرض.
مارد	٣٢٨	«**رَبّ مارِدٍ**»؛ شبه به في مداهمة الموت له كل حيٍّ. ومارد[4]: قصر باليمن. وفي معجم ياقوت: هو حصن بدومة الجنْدل.

---

(١) الصحاح، ج ٦، ص ٢٤٨٧ «اللهاة: الهنة المطبقة في أقصى سقف الفم والجمع اللُّها واللهوات واللهيات».

(٢) في معجم البلدان، ج ٤، ص ٨٥: «قال أبو منصور: عثّر، موضع، وهو مأسدة يعني أنه كثير الأُسُد».

(٣) كتاب العين، ص ٢٤٥: «وعريكة البعير سنامه إذا عركه الحمل». وفي أساس البلاغة، ص ٢٩٩: «فلان لينّ العريكة إذا كان سلساً، وأصله في البعير، والعريكة؛ السنام».

(٤) معجم البلدان، ج ٥، ص ٣٨ «مارد وهو حصن بدومة الجندل وفيه: وفي الأبلق قالت الزباء وقد غزتها فامتنعا عليها، تمرد مارد وعز الأبلق».

يمـر	٩٦	**«وقد كنتُ من سَلْمى سِنيناً ثَمانِياً على صِير أَمْرٍ ما يَمُرُّ»**، استعاد للأمر صفة المرارة. لاحظ الجناس بين أمر ويمر.
الممر	٢٦٦	أنظر (تراقب) و (المحصد).
مـرّ	٣٨٦	**«مرٌّ كَريمٌ»**؛ استعار لقوة الممدوح صفة المرار.
يَمْري	٤٦	**«يَمْري بِأَظْلَافِهِ حتى إذا بَلَغَتْ يُبْسَ الكثيب تَداعى التُّرْبُ فانْخُرقا»** وصف لما فعله الثور في الجو الماطر. ويجري[1]: يحفر، وتداعى: تساقط.
مِسْك	٧٢	**«ومِسْكُ تُعَلُّ به جلودُهُم»**؛ كناية عن حياة النعيم والترف. وتعل جلودهم: أي تدلك جلودهم بالمسك مرة بعد مرة.
تمشت	٧٣	**«تمشَّت حُميّا الكأسِ فيهم»**؛ استعار فعل التمشيِّ للخمـر. وحميّا الكأس: سورة الخمر.
مضغة	٨٢	**«تُلَجْلِجُ مُضْغَةً فيها أنيضُ»**؛ استعار لماله أو لعرضه هذه المضغة التي لا يستطيع عدوه لها هضماً. والأنيض[2]: اللحم الذي لم ينضج.
استمطروا	٢٨١	**«استمطروا الخير من كَفَّيْه»**؛ استعار المطر للعطاء.
تمطو	٣٨	**«تَمْطُو الرِّشَاءَ وتَجْري في ثَنَايَتِها من المَحَالَةِ ثَقْباً رائِداً قَلِقاً»**؛ والثناية: الحبل الذي قد أوثق طرف منه بقتب الناقة، وطرف آخر في الغرب (الدلو). والصورة وصف للناقة في استخراجها الماء من البئر.
الأمـاعز	٦٧	**«شَجَّ بها الأَماعِزَ»**؛ وصف لحركة الحمار الوحشي. وبها أي بأتنة. وشـج: علا والأفضـل هنا أن يكـون معناهـا (قطع). والأماعز: جمع أمعز ومعزاء وهو المكان الغليظ. أنظر (أَلِم). وأنظر أيضاً (أَلِمّ).
مقلة	٢٦٦	**«تراقب. . . بِمُقْلَةٍ لا تُغَرُّ صادقةٍ»**؛ وصف لصفاء رؤية الناقة. والمقلة: سواد العين.

(١) لسان العرب، مادة (مرا).

(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ١، ص ١٤٥.

المـلاء	٥٧	«المُـلاَء»؛ شبه بـه خنس النعاج. وخنس: قصـار الأنـوف. والنعاج: إناث البقر الوحشي. والمُلاء[١]: الثوب.
المها	٦١	«المها»؛ استعارها للفتاة كي يبرز جمال عينيها.
الميـاه	٣٠٥	«الشِّعر ليس له مَردٌّ إذا وَرَدَ المِيَاهَ به التِّجارُ»؛ أشار إلى الناس الذين يتلقون الشعر بالمياه وإلى الرواة بالتجار.
المائـح	١٢١	«مَيْلَ المائحِ الأَسِنِ»؛ شبه بهذا المَيْلِ مَيْلَ الطاعن بالرمح. والمائح[٢]: الذي ينزل إلى أسفل البئر يملأ الدلو إذا قل الماء. والماتِح: الذي يمد الدلو من فوق.

(النون)

النَّبْـخ	٢٤٩	«النَّبْخ لم تَتَفَتَّق»؛ شبه به حدق عيون أولاد النعام. والنَّبْخ[٣]: هو الجَدَري.
مُنْتجَـع	١٩٢	«الغَيْث مُنْتَجَعُ مُعِين»؛ شبه بهذا انتجاحَ المحتاج لممدوحـه سنان.
نجـاء		أنظر (أجاب).
نحت	١١٨	«نَحْتِ جُذُوع النَّخْلِ بالسَّفَنِ»؛ شبه بهذا اختلاف المتحاربين الطعن والضرب. والسَّفَن[٤]: الفَأس العظيمة.
النخـل	١١٥	وهل «تُغْرِسُ إلاَّ في مَنابِتِها النَّخْلُ»؛ شبه بهذا خير الممدوحين المتوارث.
	٢٦١	«ذُرى النَّخْلِ تَسْمو»؛ شبه بها جبالاً في بلاد بني أسد.
نسـج	١٥٨	«نَسْـجِ داودَ ما قـد أوْرَثَتْ إرَمُ»؛ شبـه بـدروع داود دروعَ الممدوحين.

(١) في الخصائص، ج ٤، ص ٧٦ «الملاء: صاحب العين: الملحفة، والملاء واللحاف اللباس الذي فوق سائر اللباس من دثار البَرْد ونحوه».

(٢) معجم مقاييس اللغة، ج ٥، ص ٢٨٧.

(٣) لسان العرب، مادة (نبج).

(٤) معجم مقاييس اللغة، ج ٣، ص ٧٩.

تنسجه	١٧٦	**«مكَلَّلٍ بأُصُولِ النَّجم تنسِجُهُ ريحٌ خريقٌ لضاحي مائه حُبُكُ»**؛ استعار للريح قدرة النسيج. والنجم: النبت الذي لا ساق له. وريح خريق[1]: الريح الشديدة الهبوب.
النسك		أنظر (العِتر).
نواشر		أنظر (وشم).
نشزن	٢٩٥	**«نَشَزْنَ من الدَّهْناءِ يَقْطَعْنَ وَسْطَها شَقَائِقَ رَحْلٍ بَيْنَهنَّ خَمائِلُ»**؛ وصف لحركة الظعائن في الأعالي من الأرض.
مَنْشَم	١٥	**«وَدَقُّوا بَيْنَهم عِطْر مَنْشَمِ»**؛ كناية عن التصميم على القتال والموت. ومنشم[2]: يقال: هي إمرأة عطارة من خزاعة فتحالف قوم فأدخلوا أيديهم في عطرها على أن يقاتلوا حتى يموتوا. وقيل: منشم من التنشيم في الشر.
انْعَمْ	٨	**«قلتُ لِرَبْعِها ألا أنعَمْ صباحاً أيها الربْع وأسْلَمِ»**؛ استعار للربع قدرة السمع فجاء يخاطبه ويرد عليه تحية الصباح.
الناعم	١٢	**«عَلَيْهِنَّ دَلُّ الناعِم المتَنعِّم»**؛ وصف لهيئة الظعائن.
النعام	١٦٨	**«النَّعَام»**؛ شبه بها ناقته في السرعة.
نُقْبة	٢٩٣	**«نقْبَة حِمَيْرِيَّة يُقَطِّعُها بين الجُفُون الصَّباقلُ»**؛ شبه بها الآثار الدارسة (الطلل). والنقبة: مثل السراويل. ثوب تلبسه المرأة تحت ثوبها.
نواقر	٣٠٧	**«يُصِيبُكُم مِنِّي نواقِرُ لا تُبْقي ولا تَذَر»**؛ استعار لألفاظ هجائه قدرة السهم على الإصابة والقتل. والنواقر[3]: جمع ناقر وهو السهم إذا أصاب الهدف.
منكوباً	٤٩	**«القائد الخيلَ منكوباً دوابرُها»**؛ وصف للخيل بعد خروجها مع قائدها من المعركة. والدوابر: هي دوابر الحوافر ومآخيرها وقد نكبتها أرض الحرب وما بها من حجارة.

---

(١) الصحاح، ج ٤، ص ١٤٦٧.

(٢) أنظر الكلام على «نشم» في: جمهرة اللغة، ج ٢، ص ٣٦٩.

(٣) لسان العرب، مادة (نقر).

	١٥٣	«القائد الخيل منكوباً دوابرها»؛ تكرار للصورة.
ينهضن	٥	«وأَطْلاؤُها يَنْهَضْنَ من كل مَجْثَم»؛ وصف لانبثاق الحياة الحيوانية وتكاثرها في الأطلال.
نهلت	٣٣٥	«نَهَلَتْ مِنَ العَلَقِ الرماحُ وعَلَّتِ» استعار فصل النهل والعلل للرماح. والنهل: هو أول الشرب. والعلل: الشرب الثاني والثالث.
النهي	٢٧٨	«النِّهْي تَنْسِجُهُ الصَّبَا»؛ شبه بها المفاضة[1] وهي الدرع الواسعة. والنهي[2]: الغدير.
أنيابها	١٠٣	«... أنيابُها عُصْلُ»؛ استعار الناب الأعصل للحرب. والناب الأعصل: الكالح المعوج.
ناب	١٤٣	«يَحْرِقُ نابَهُ عليه»؛ كناية عن الغضب الشديد. ويحرق[3]: يصرف.
نوّاحة	٣٧٧	«نَوّاحَةُ نَعَتِ الكِرام»؛ شبه بها صوت قوسه الملساء المحدلة. والمحدلة: القوس أعلاها أوسع من أسفلها.
النّواتي	١١٨	«يَغْشَى النَّوَاتِي غِمَارَ اللُّجِّ بالسُّفُنِ»، شبه بهذا قطع الظعائن للفلاة. والنواتي[4]: الملاحون، جمع نوتي، وغمار البحر[4]: جماعة. وفي «اللّج» أنظر (بحر).
ناركم	٨٥	«وتُوقَدُ نارُكم شَرَراً»؛ كناية عن الشهرة.
النيران	٩١	«مُرَهَّقُ النِّيرانِ»؛ كناية عن الكرم.
نار	٢٧٦	«نار المَوْقِدِ»، كناية عن الاشتعال المستمر للضيفان.
	٣٢٩	«نار الغضا لمن اصطلاها» شبه به الممدوحين في حروبهم.
أنيض		انظر (مُضْغَة).

(١) الصحاح، ج ٣، ص ١٠٩٩.

(٢) المصدر السابق، ج ٦، ص ٢٥١٧.

(٣) المخصص، ج ٧، ص ٧٩ «صاحب العين: حرق ناب البعير... صرف. وحرق الإنسان نابه: فعل ذلك من غيض وغضب».

(٤) المخصص، ج ٩، ص ١٣١.

(الهاء)

الهاجرة		أنظر (جندب).
هجائن	٥٨	**«هجائنُ من مَغَابِنِها الطِّلاءُ»**؛ شبه بها أوابد التيران. والهجائن: إبل بيض كرام. والمغابن[١] واحدها مَغْبَن وهو الرِّفغ والجمع أرفاع: وهي الآباط وأصول الأفخاذ وكل موضع يجتمع فيه العرق. والطلاء: القطران. والأوابد: الثيران الوحشية. أنظر (قيد).
يُهَدّ	١٤٤	**«إذا حلَّ أحياءُ الأحاليفِ حوله بذي لَجَبٍ أصواتُه وصواهِلُه يُهَدُّ له ما بين رَمْلَةِ عالجٍ ومَنْ أهله بالغَوْر زالتْ زلازله»** وصف للقوة التي حصلها هرم ممدوح الشاعر من اجتماع الكلمة في قبيلته وأحلافها. والأحاليف: أسد وغطفان في شعر زهير. ولجب[٢]: ذو جلبة. وعالج[٣]: رمال بين فيد والقريات. والزلازل: الشدائد.
هزج	٣٧٣	**«هَزِجُ العَشِيَّةِ أَصْهَبُ»**؛ استعار للذباب صفة الهزج والطرب. والأصهب[٤]: الذي خالطت لونه حمرة، وهو الذباب هنا.
تهتصر	٣١٤	**«والجُدودُ تُهْتصر»**، استعار اهتصار العود للجدود. واهتصار العود: لَيُّه أو كسره. والجدود: مفردها جدّ وهو الحظ.
يهلك	١٤١	**«قد يُهْلِكُ المالَ نائِلُه»**؛ استعار صفة الهلاك الإنسانية للمال، وصفة القدرة على الإهلاك للنائل.
متهللاً	١٤٢	**«متهللاً»**؛ شبه المعطي مالاً في تهلله بالآخذ إياه.

(١) المخصص، ج ٧، ص ٥٠.
(٢) الصحاح، ج ١، ص ٢١٨.
(٣) معجم البلدان، ج ٤، ص ٧٠.
(٤) عبارة لسان العرب، مادة (صهب) «والمعروف أن الصهبة مختصة بالشعر وهي حمرة يعلوها سواد».

الهِنـاء	٨٢	**«قد يُشْفِي من الجَرَب الهِناءُ»**؛ شبه بهذا قطع السيف للرأس المجروح عادّاً هذا القطع شفاءً للرأس من آلامه. والهناء[1]: القطران.
الهندواني	١٦٣	**«الهُنْدُوَانِيّ»**؛ شبه به ممدوحه في مضائه وقطعه للأمور. والهندواني: السيف المنسوب إلى الهند.
	٢٥١	**«وَقْعَ الهُنْدُوَانِي»**، شبه بهذا الوقع وقع هجائه على أعدائه.
تَهاوِل	٣٨٣	**«تهاوِل الرَّقْم»**؛ شبه بها الألوان المختلفة للزهر من النبات. وتهاوِل الرقم[2]: نقوش الوشي ورقومه.
هوي	٦٧	**«هُوِيّ الدَّلْو أَسْلَمَها الرِّشَاء»**؛ شبه به هُوي الأتان في الأرض المنخفضة.

(الواو)

وجوه	١١٣	**«وفيهِمْ مَقَامَاتٌ حِسَانٌ وُجُوهُهَا»**؛ استعار حسن الوجه ــ وهي صفة بشرية ــ لمقامات الممدوح ــ وهي صفات معنوية.
الـوحي	١٢٦	**«الوَحْي»**، شبه به الطلل العافي. والوحي[3]: الكتابة.
	١٤٤	**«الوَحْي»**؛ شبه به الطلل العافي. تكرار للصورة السابقة.
	٢٦٨	**«الوَحْي في حَجَر المَسِيلِ المُخْلِدِ»**؛ شبه به أطلالاً بالفدفد. الوحي كالكتاب وإنما جعله في حجر المسيل لأنه أصلب له. والمخلد: المقيم.
الودك	١٨٣	**«دنَّسَ القِبْطِيَّةَ الوَدَكُ»**؛ شبه بهذا هجاءه المقذع للحارث بن ورقاء الصيداوي من بني أسد. والقبطيّة[4]: كل ثوب أبيض. والودك[5]: الدسم.

---

(١) المحكم في اللغة، ج ٤، ص ٢٦١؛ والاشتقاق ص ٤٨٧.

(٢) المخصص، ج ٤، ص ٦٧، وج ١٠، ص ١٩٥.

(٣) أساس البلاغة، ص ٤٩٤.

(٤) المخصص، ج ٤، ص ٧١: «القبطية: ثياب بيض من كتان تتخذ بمصر».

(٥) جمهرة اللغة، ج ٢، ص ٢٩٨ «الودك: الشحم وغيره».

واد	٣٦٧	**«ولنا بقدس. . . وادٍ قَرارٌ ماؤُه ونباتُه ترعى المخَاضُ به ووادٍ فارغُ»**. وصف لناحيتين من الأرض أحداهما نافعة (واد قرار)، والأخرى فارغة من كل نفع (واد فارغ). والمَخاض: الإبل الحوامل. وقدس: اسم مكان.
الـوذيلة	٢٥٥	**«الوذيلة»**؛ شبه بها فرسه في الصفاء واللمعان. والوذيلة[1]: الفضة.
أوردوا	٢٥	**«ثم أوْرَدُوا غِماراً تفرّى بالسِّلاحِ وبالدَّمِ»**؛ استعار فعل الورد لعودتهم إلى الحرب بما فيها من دماء غامرة.
وارد	٣٢٧	**«آخر وارِدِ»**؛ شبه به المنتظر ظمئاً على حياض المنايا.
المستورد		أنظر (ذئب).
وُرْق	٢١٥	**«وُرْق المَرَاكِلِ»**؛ كناية عن كثرة الركوب والحرب. وورق المراكل[2]: يعني أن مواضع أرجل الفرسان من الخيل قد اسودت لأن الشعر تحاتّ عنها. وأورق: أصبح لونه لون الرماد. يقال ورق وأرق بإبدال الواو همزة.
وسادي	٣٣٠	**«وِسَادِي»**؛ شبه بها ذراع ناقته في الرحلة.
الوسمي		أنظر (أجابت).
الوشيج		أنظر (الخطي).
وشم	٥	**«مَراجِع وشْمٍ في نواشِرِ مِعْصَمِ»** شبه بها أطلال فتاته. والنواشر: عصب الذراع، الواحدة ناشرة. والمِعْصَم: موضع السِّوار.
الوشم	٣٨٢	**«الوشم»**، شبه به الطلل الدارس. والوشم: نقش في ظاهر الكف أو المعصم يُحشى نؤوراً أو كحلاً.
الوشوم		راجع (كف).

---

(١) في معجم مقاييس اللغة، ج ٦، ص ٩٩، «الوذيلة»: المرآة» وفي الصحاح، ج ٥، ص ١٨٤١ «الوذيلة: المرآة وحكى أبو عبيد؛ الوذيلة: القطعة من الفضة».

(٢) جمهرة اللغة، ج ٢، ص ٤١٠ «الورقة: غبرة تضرب إلى سواد».

مواطن	٧٤	**«وشرُّ مَواطِنِ الحَسَبِ الإباءُ»**؛ استعار مواطن للحسب وللإباء وللشر.
		(الياء)
اليد	١٠	**«اليَد في الفَمِ»**؛ شبه بهذا الوضع حالَ الظعائن في وادي الرس.
	٣٣١	**«صفقة باليد»**؛ شبه بسرعة هذه الصفقة سرعة إفاقته من نومه.
اليرندج	٣٢٣	**«اليَرَنْدَج»**؛ شبه به سواد الليل وقت الرحلة. واليرندج والأرتدج[1]: السواد يُسَوَّد به الخُف.
اليماني		أنظر (جفن) و(سحل).

(١) لسان العرب، مادة (ردج).

مصادر التوثيق اللغوي

(١) البكري (ــ ٤٨٧هـ): معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع. تأليف أبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري الأندلسي. تحقيق مصطفى السقا. ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥.

(٢) ثعلب (ــ ٢٩١هـ): شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. صنعة الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب. ط. دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٤.

(٣) الجوهري (ــ ٣٩٣هـ): الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية). تأليف اسماعيل بن حماد الجوهري. تحقيق أحمد عبد الغفور عطار. ط. دار الكتاب العربي بمصر، ١٩٥٦.

(٤) الحسيني (ــ ١٢٠٥هـ): تاج العروس من جواهر القاموس. تأليف محب الدين أبي الفيض السيد محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي ط. التراث العربي بالكويت ١٩٦٥. وط. علي جودت بمصر ١٣٠٧هـ.

(٥) الحموي (ــ ٦٢٦هـ): معجم البلدان. تأليف شهاب الدين ياقوت الحموي الرومي البغدادي. ط. دار صادر، بيروت، ١٩٧٩.

(٦) الخليل (ــ ١٧٥): كتاب العين. تأليف الخليل بن أحمد الفراهيدي. تحقيق الدكتور عبد الله درويش. مطبعة العاني، بغداد ١٩٦٧.

(٧) ابن دريد (ــ ٣٢١هـ): جمهرة اللغة. تأليف أبي بكر محمد بن الحسن الأزدي البصري، ابن دريد، طبعة بالأوفست، مكتبة المثنى ببغداد عن ط. حيدر آباد ١٣٤٤هـ.

(٨) ابن دريد: كتاب الاشتقاق. تصنيف الشيخ الإمام أبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي. تحقيق وشرح عبد السلام هارون. ط. مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٩.

(٩) الزمخشري (ــ ٥٣٨): أساس البلاغة. تأليف جاد الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري. تحقيق عبد الرحيم محمود. طه دار الكتب المصرية، ١٣٤١هـ.

(١٠) ابن السكيت (ـ ٢٤٤هـ): تهذيب الألفاظ لأبي يوسف يعقوب بن اسحاق السكيت. تهذيب أبي زكريا يحيى بن علي الخطيب التبريزي، تحقيق لويس شيخو، بيروت ١٨٩٥.

(١١) ابن سيده (ـ ٤٥٨): المحكم والمحيط الأعظم في اللغة. تأليف علي بن اسماعيل بن سيدة. تحقيق مصطفى السقا ود. حسين نصار. ط. البابي الحلبي بمصر ١٩٥٨.

(١٢) ابن سيده: المخصص. تأليف أبي الحسن علي بن اسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي المعروف بابن سيده. المطبعة الكبرى الأميرية، بولاق، مصر ١٣١٦هـ.

(١٣) كحالة: معجم القبائل العربية. ط. المكتبة الهاشمية، بدمشق ١٩٤٩.

(١٢) ابن فارس (ـ ٣٩٥): معجم مقاييس اللغة. تأليف أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا. تحقيق عبد السلام هارون. ط. عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٦٦هـ.

(١٥) الفيروزبادي (ـ ٧١٨هـ): القاموس المحيط. تأليف مجد الدين الفيروزبادي. ط. المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٣٣٢هـ ـ ١٩١٣م.

(١٦) ابن منظور (ـ ٧١١هـ): لسان العرب. تأليف أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور. ط. دار صادر ودار بيروت؛ بيروت ١٩٥٥.



فهرس الألفاظ اللغوية
المشروحة في المعجم